Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter Theil.

A. Theoretischer Theil, Tabellen u. Clarinettstimme . . fl.
(in 3 Abtheilungen.)

B. Pianoforte-Begleitung zur 2ten Abtheilung . . . . . fl.

Vollständige
Clarinett Schule

von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung des Virtuosen

in 2 Theilen und 4 Abtheilungen

verfasst

UND

Seiner Hoheit dem Herzoge

ERNST

zu Sachsen-Coburg-Gotha

ehrfurchtvollst zugeeignet

von

CARL BAERMANN

1ter Clarinettist S. M. des Königs von Bayern.

— OP. 63. —

Sämmtliche Musikstücke sind von dem Verfasser componirt.

OFFENBACH a/M. bei JOH. ANDRÉ.

Frankfurt a/M. C. A. André. London, Augener & Co.

Eigenthum des Verlegers
Ent. Sta. Hall.

Inhalt des ganzen Werkes.

ERSTER THEIL.

I. Abtheilung.

Theoretischer Theil von Seite 1 bis 37.

II. Abtheilung.

Anfang der praktischen Schule von Seite 39 bis 104.
(Die Klavierbegleitung zu diesen Uebungsstücken bildet ein besonderes Heft.)

III. Abtheilung.

Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung (tägliche Studien) von Seite 105 bis 159.

ZWEITER THEIL.

IV. Abtheilung.

Neunzehn grosse Etuden zur höchsten Ausbildung in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren.
(Noch nicht gedruckt.)

Druckfehler.

In der ersten Abtheilung bittet man Folgendes zu berichtigen:

Seite 10 über der unsern stehenden Note [illegible] G statt B zu setzen.

„ 14. Zeile 1 über [illegible] die Bezeichnung $\frac{a}{0}$ statt nur 0 zu setzen.

„ 20. „ 6 von unten lies: „F-Klappe" statt „E-Klappe".

„ 22. „ 5 „ „ „ „in's Rohr" statt „in's Rohr".

In der zweiten Abtheilung:

In No. 15. müssen im 1. Takt die zwei letzten Noten Achtel sein.

„ „ 24. müssen die letzten Noten im 10. und 12. Takt Achtel sein.

„ „ 25. muss in der vorletzten Zeile die letzte Note hh statt aa sein.

„ „ 29. statt den ersten 10 Pausen bittet man 9 zu setzen.

„ „ 31. Seite 69, in der 2. Zeile statt 3 Pausen nur 7.

„ „ 36. „ 75, die letzte Note des 4. Taktes der 3. Zeile muss g statt d sein.

„ „ 38. „ 77, vor die erste Note dieser Seite bittet man ein $\frac{b}{c}$ zu setzen.

„ „ 38. „ 81, muss im 2. Takt der 3. Zeile vor dem e ein ♮ stehen.

„ „ 38. „ 82, im 3. Takt in der 6. Zeile vor dem d fehlt ein h.

„ „ 44. „ 91, in der 2. Zeile von unten im ersten Takt die 2. Note aa statt h.

„ „ 42. „ 97, Zeile 3 von unten ist im 8. Takt vor h ein b zu setzen, u. im 10. Takt vor f das $\frac{c}{d}$ wegzustreichen.

„ „ 43. „ 98, muss der Buchstabe K einen Takt früher stehen.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

Op. 63.

ERSTER THEIL.

I. ABTHEILUNG.

THEORETISCHER THEIL.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

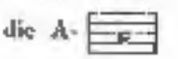
I. Theil.

Erste Abtheilung.

§ 1.

Die Clarinette.

(Historischer Theil.)

Der Erfinder der Clarinette ist der Flötenmacher Johann Christoph Denner (geboren in Leipzig 1655, gestorben in Nürnberg 1707); zwischen 1690 und 1700 fällt die erste Anfertigung dieses Instrumentes, welches aber noch so mangelhaft war, dass es unserer Zeit, welcher der ausgebildetste Mechanismus und das höhere künstlerische Bedürfniss nach möglichst vollkommner Reinheit der Töne zur unbedingten Nothwendigkeit geworden ist, als kaum mehr dem Ohr eines Hirten genügend erscheinen würde. Diese ersten Clarinetten hatten nur 7 Tonlöcher, die A-  und H-b- -Klappe, alle halben Töne mussten künstlich durch das Nachlassen der Lippen und Zurückziehen des Mundstückes erzeugt werden; wie weit diess möglich ist eine reine sichere chromatische Scala zu erzielen, davon kann sich jeder Clarinettist selbst auf seinem Instrumente überzeugen.

Das Bedürfniss nach Vervollkommnung machte sich daher sehr bald fühlbar, und wurde um so mehr angeregt, als die Clarinette, selbst in dieser Mangelhaftigkeit, durch seine Ton- und Klangfarbe Bedeutendes versprach.

Instrumentenmacher Fritz in Braunschweig, Lefevre in Paris, Hofmusikus Stadler in Wien und die damals bedeutende Instrumenten-Fabrik von Kriesling und Schlott in Berlin arbeiteten unverdrossen an der Verbesserung und Veredlung dieses Instrumentes, so dass mein Vater (Heinrich Baermann) schon im Jahre 1809 aus letztgenannter Fabrik eine Clarinette mit 10 Klappen spielte.

Doch auch diess genügte nicht mehr, da der ungeheure Fortschritt der Technik, auf andern vorausgeeilten Instrumenten, dem nach höherer Vollendung strebenden Künstler, den Mechanismus der Clarinette als sehr unvollkommen erscheinen lassen musste.

Der unermüdlich nach Vervollkommnung dieses Instrumentes ringende Iwan Müller hat sich in vieler Beziehung gleich grosse Verdienste um die mechanische Verbesserung der Clarinette erworben, wie mein Vater, der sie durch sein tiefes edles seelenvolles Spiel zum ersten Blas-Instrument erhob. Durch seine Behandlung kam sie dem edelsten Tone in der Musik, der menschlichen Stimme am nächsten. Auch seine technische Ausbildung war im Verhältniss zu dem mangelhaften Mechanismus des Instrumentes, höchst bedeutend und oft entzückend. Wenn auch einige vielleicht rapidere und verwegenere Kunststücke heraus-forcirten, so habe ich gleichwohl ausser Lafont keinen Künstler mehr gehört, welcher eleganter und anmuthiger bis in die kleinsten Nuancen spielte, und die französische Kritik nannte ihn mit vollem Rechte: „den Rubini auf der Clarinette." —

Iwan Müller wollte durch den erweiterten Mechanismus zugleich bezwecken, dass man künftig keine A- und C-Clarinette mehr bedürfe, und somit aus allen Tonarten auf der B-Clarinette spielen könne; (davon weiter unten). Er fügte also den bestehenden Klappen mehrere Hebel hinzu, um einen und denselben Ton auf verschiedene Art greifen zu können. Wenn nun auch dieses Princip noch nicht in seiner vollsten Reife vorhanden war, so war es doch für viele Köpfe so anregend, dass es unmöglich wäre, all die vielen Veränderungen, Verbesserungen und leider auch wirklich so entsetzlichen Ueberladungen von Klappen und Hebeln anzuführen.

Da trat der königliche bayerische Hofmusikus Theobald Böhm mit seinen neuen Flöten auf, und gab durch sein System eine ganz neue Richtung an. Demselben bin ich nun selbst nach unpartheiischester Prüfung aller neuen Erfindungen aus innerster Ueberzeugung in soweit gefolgt, als ich es ohne Nachtheil für den Charakter des Instrumentes, und ohne dass das frühere Leichte erschwert wurde, anwenden konnte. So ist nun die Clarinette mit Hülfe des wirklich ausgezeichneten und durchgebildeten Instrumentenmachers Georg Ottensteiner in München in dieser Form entstanden, wie sie oben abgebildet steht. Ein vollkommen reines Instrument, woran die Töne die Probe des Tonmasses aushalten, gibt es ebensowenig, als es möglich wäre, ein Clavier in dieser Weise abzustimmen. Dies wird jeder Musiker einsehen, der den Unterschied zwischen einem Kreuz (♯) und einem Be (♭) kennt: denn (z. B.) das Cis ist als grosse Terz von A-dur sehr verschieden von Des, als der kleinen Terze von B-moll. —

Hier will ich nur noch jene Künstler anführen, welche auf der Clarinette theils Ausgezeichnetes theils Bedeutendes leisteten: Backofen; Heinrich Baermann; Beer in Berlin; Beer in Paris; Beerhalter; Gebrüder Bender; Blatt; Crusell; Durosta; Faubel; Friedlowsky; Gambaro; Gebauer; Hartmann; Hermstedt; Klein; Reinhardt; Kulte; Müller Iwan; Seemann; Schott; Tausch; etc. etc.

Von den grösseren Componisten haben Mozart; Beethoven; Spohr und Carl Maria von Weber für die Clarinette geschrieben; und zwar in aufsteigender Erkenntniss des Instrumentes, woran die Stufe, auf welcher die damals mit

diesen Componisten lebenden Clarinettisten standen, die Schuld trägt. Spohr's Freundschaftsverhältniss zu Hermstedt, sowie Carl Maria von Webers intimste Freundschaft mit meinem Vater Heinrich Baermann, haben die hieher gehörigen schönen Compositionen in's Leben gerufen. Ferner besitze ich in Manuscript zwei höchst geniale Duo's für Clarinett und Bassethorn, welche Mendelssohn für meinen Vater und mich componirte. Auch der berühmte Componist Hartmann Stuntz, königl. bayrischer Hofkapellmeister hat 2 Concerte geschrieben, wovon namentlich das erste in F-moll von vorzüglicher Schönheit ist; dasselbe ist jedoch ebenfalls noch Manuscript, und Eigenthum der königl. bayrischen Hofmusik-Intendanz, welche es für Herrn Hofmusikus Faubel componiren liess. Die Concertstücke von Reissiger, Lindpaintner, Gambaro, Crusell, Danzi etc. etc. sind wohl alle mehr oder weniger der Zeit verfallen. Jedoch in all diesen angeführten Compositionen ist der Einfluss der Künstler Individualitäten auf die Componisten unverkennbar, und so herrlich z. B. die Clarinettcompositionen von Mozart sind, so leiden dieselben doch mitunter an dem Hemmschuh der damaligen Unausführbarkeit, und so mussten hundertmal gehörte Passagen wiederholt werden, weil entweder der Indifferentismus der damaligen Künstler; oder die Beschränktheit der Instrumentenmacher es so für gut fanden. —

Die Benennung Clarinette, obwohl eine echt deutsche Erfindung, stammt wahrscheinlich von dem Worte Clarino (Trompette) ab; ein neuer Beweis wie der Deutsche seine Erfindungen und Produkte schätzt, dass er einen Italiener zu Gevatter bitten musste. Die Componisten, welche zuerst dieses Instrument im Orchester gebrauchten scheinen derselben Meinung der Abstammung gewesen zu sein, namentlich die französischen ältern Meister, die dasselbe fast stets nur in der C-Stimmung benützten, und wirklich oft nur als Clarino behandelten, eine Thatsache, die den damaligen Stand des Instrumentes und dessen Bearbeiter (Künstler wäre wohl zuviel gesagt) genugsam kennzeichnet. — Der Italiener sagt il Clarinett, das Clarinett, und der Franzose la Clarinette, die Clarinette, wie auch grösstentheils der Deutsche; und so will auch ich die Clarinette sagen.

§ II.

Die Clarinette.

(Technischer Theil.)

Ein Theil dieses Paragraphes musste nöthigerweise schon in dem vorigen berührt werden, und ich knüpfe daher von dem Momente an, an welchen die technische Ausbildung der Clarinette sich andern Blasinstrumenten ebenbürtig zur Seite stellen konnte. Es ist diess die Periode in welcher Iwan Müller seine rastlosen Versuche machte, und eine Normal-B-Clarinette anfstellen wollte, auf welcher man aus allen Tonarten mit Leichtigkeit spielen sollte können, um hiedurch auch das lästige Wechseln der A- und C-Clarinette im Orchester zu vermeiden. Nun ist aber der Ton der A- und C-Clarinette von so verschiedenen Charakter gegenüber der B-Clarinette, dass wenn ihm selbst die technische Bildung einer solchen Normal-Clarinette auf das Vollkommenste gelungen wäre, dieselbe doch nie bei den besseren Componisten Eingang gefunden hätte, da gerade durch die Tonwirkungen der verschiedenen Clarinetten Effekte hervorgebracht werden, welche sich der mit feinem Tonsinne begabte Componist nicht nehmen lassen wird. Man spiele z. B. auf der B-Clarinette das Solo aus der Schweizerfamilie im dritten Akt, welches für den melancholischen Ton der A-Clarinette berechnet ist, noch so vollendet (wie diess bei der Construction meiner hier aufgestellten Clarinette ganz leicht und rein möglich ist) so wird doch nie die Wirkung damit hervorgebracht werden können wie mit der A-Clarinette, da die Tonfarbe eine völlig andere ist. Ebenso spiele man die mit obligater B-Clarinette herrliche Arie aus Titus für die A-Clarinette transponirt, und man wird gerne von diesen Ausschliessungsversuchen absehen.

Doch selbst abgesehen von diesen Hindernissen wäre diese Ausschliessung zu den Zeiten, in welchen die Versuche von Iwan Müller fielen, bei der damaligen im Orchester noch technisch sehr bescheiden bedachten Clarinette eher möglich geworden, als in jetziger Zeit, worin viele Componisten ohne Rücksicht auf die menschliche Lunge und auf die technische Möglichkeit der Ausführung, die Blasinstrumente wie das Streich Quartett behandeln.

Man vergleiche die Orchester-Parthie einer Mozartischen, Cherubinischen etc. etc. Clarinette-Stimme, gegen die nächstbeliebige Parthie einer neueren Oper, und man wird leicht finden, welcher von beiden Theilen aus menschlichen Rücksichten seinem Genie den weisen Zügel angelegt hat, und welcher unbekümmert um die musikmachenmüssenden Diener des Orchesters, auf seinem nach stetem Lärm und Effekt haschenden Pegasus schon so manchen zu Tode geritten hat. Ich spreche hier nur natürlich von solchen, welche ihre Instrumentation ohne Mass und Ziel nach dem vielzeiligen Partitur-Papier richten, und erkenne vollständig die Schönheit der neueren reicheren Instrumentation wie dieselbe von den grossen Meistern Mendelssohn; Auber; Rossini etc. etc. gebraucht wird. Man verzeihe mir diese kleine Abschweifung, ich kehre somit wieder zu Iwan Müller zurück. Sein Prinzip der Normal-Clarinette konnte, ich wiederhole es nochmals, so verdienstvoll und anregend sein Streben war, dennoch aus zwei Gründen nicht zur Geltung kommen: Erstens sind die obenangeführten künstlerischen Rücksichten auf die verschiedenen Tonfarben dagegen, und zweitens wird nie ein Mechanismus für die Clarinette erfunden werden, welcher sich practisch so erweisen wird, dass es möglich sein wird aus allen Tonarten gleich leicht und schön spielen zu können. Ich selbst arbeitete viele Jahre mit einem rastlosen und mechanisch erfindungsreichen Kopf, und wir brachten nach Hunderten von Versuchen ein Instrument zu Stande, auf welchem sich durch einen einzigen Druck auf einen Hebel die C-dur Scala in die Cis-dur Scala verwandelte, und eben so leicht in alle übrigen schwierigen Tonarten. Allein der Mechanismus war so ungeheuer complicirt, dass er bei der grössten Genauigkeit nie mit Sicherheit und Ruhe zu gebrauchen war, und im Piano-Spiel ebensoviel Klappen als Töne zu hören waren. Dieser Mann, der dieser Erfindung seine Nächte und endlich auch sein Leben geopfert hat, verdient hier genannt zu werden: es war der Instrumentenmacher Benedikt Pentenrider in München. Nach dessen Tod trat ich mit dem damals aus Paris gekommenen Instrumentenmacher Georg Ottensteiner in Verbindung, und bestimmte ihn sich in München niederzulassen. Die vielen Erfahrungen welche ich durch die unzähligen Versuche mit Pentenrider erhalten hatte benützend, arbeitete ich längere Zeit mit Ottensteiner, und so entstand die oben abgebildete Clarinette, wobei das Griffsystem von Theobald Böhm zum Theil benutzt wurde.

Da die Clarinette, nicht wie alle übrigen Blasinstrumente in die Octave, sondern in die Duodecime springt, so ist es viel schwieriger ein rein gestimmtes Instrument zu erhalten, denn die Clarinette hat genau genommen, für jeden Ton einen besonderen Griff, und aus einem und demselben Tonloch kommen 3—4 gänzlich verschiedene Töne. Böhm selbst hatte schon die Idee sein System auf die Clarinette anwenden zu wollen, allein das Instrument müsste nebst einem vollständig verändertem Griffsystem ein ganz anderes werden, da es statt in die Duodecime in die Octave springen müsste, und daher jedenfalls einen Theil seines grossen Umfanges, entweder der Tiefe oder der Höhe zu verlieren. Der grosse Umfang der Clarinette, welcher nahezu vier vollständige Octaven enthält, und worin sie sich mit Ton und Bravour bewegen kann, gibt ihr aber den Vorzug als Concert-Instrument umsomehr, als gewiss kein Blasinstrument einer solchen Tonbildung, vom grössten Fortissimo bis in das kaum hörbare Pianissimo, in allen Tonlagen fähig ist. Die Aufgabe, die ich mir nun stellte, war folgende: dem Charakter des Instrumentes von keiner Seite nahe zu treten, seine Schwächen in der unvollkommenen Reinheit der Scala durch bessere Stellung der Tonlöcher zu heben, und den Mechanismus (darunter verstehe ich hier das Griffsystem) zu erleichtern und zu vereinfachen. Letzteres bewerkstelligte ich damit, dass alle schwierigen Klappentöne auf zweierlei Art genommen werden können, und zwar ein und dieselbe Klappe entweder mit der rechten oder mit der linken Hand, so dass wenn z. B. ein Hemmniss von einem mit der rechten Hand genommenen Klappenton, um in einen andern Ton überzugehen stattfindet, die linke Hand den Klappenton leicht ergreifen kann und somit das Hinderniss gehoben ist.

Ebenso übernimmt umgekehrt die rechte Hand das Hinderniss der linken Hand. Ausserdem sind einzelne Griffe, wie z. B. und , durch die trefflich angebrachte Mechanik so sehr vereinfacht, dass ersteres nur mehr mit dem Zeigefinger der rechten Hand und letzteres nur mit dem Daumen der linken Hand allein genommen wird, welches in unendlich vielen Fällen die grösste Erleichterung bietet. Auch wollte ich das Griffsystem nicht zu sehr von dem bis jetzt üblichen entfernen, und das Instrument so stellen, dass selbst der noch nicht darauf Geübte, mit den früheren Griffen sich forthelfen, und sich die Neuerungen nach und nach aneignen kann. Wer sich mit Fleiss und Ausdauer diesem Studium widmet, dem wird es gewiss möglich werden aus allen Tonarten spielen, und selbst ein Musikstück in **H-dur** auf der B-Clarinette vortragen zu können, wenn dasselbe mit genauer Kenntniss des Instrumentes und mit Rücksicht auf die Gränzen der Möglichkeit componirt ist, wie sich hiervon Beispiele im zweiten Theile dieser Schule unter den grösseren Etüden finden. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass nun in allen Tonarten Alles möglich, und Cis-dur ebenso leicht als C-dur zu spielen sei. Jedes Instrument hat seine leichteren und schwereren Tonarten, und so ist auf den vollkommensten Instrumenten, dem Clavier und der Violine, die eine Tonart leichter, als die andere, der Clavier-Spieler spielt z. B. leichter die **Des-dur** als die **C-dur** Scala, und ein Violinconcert in Ges-dur gehört wohl zu dem Niegehörten, während D-, A- und E-dur die Favorit-Tonarten dieser Königin der Concertinstrumente sind. Ebenso und mit demselben Rechte nimmt die B-Clarinette die Freiheit für sich die Tonarten: F-dur, F-moll; Es-dur; Es-moll; C-dur; C-moll; As-dur; As-moll; Des-dur; Ges-dur; G-moll; D-moll, ja selbst nun noch A-moll zu ihren Lieblingstonarten zu wählen. Die chromatische Scala ist nun völlig rein und leicht hergestellt, und ich wollte mit jedem Violinspieler einen Wettkampf eingehen, dass ich auf meinem Instrumente bis an dessen Gränze dieselbe wenigstens ebenso rein und deutlich wie er, aber in kürzerer Zeit durchlaufe. Der ausdauerndste Fleiss gehört heut zu Tage zu jedem Instrumente, um es bei den hohen Anforderungen an die Künstler auf eine hervorragende Stufe zu bringen, um wie viel mehr auf einem Blasinstrumente welches doppelt ermüdet und anstrengt, weil es eines der edelsten Organe des Menschen, „die Lunge" beschäftigt.

Die Clarinette selbst zerfällt in 5 Theile:

a. das Mundstück, auch Kopf oder Schnabel genannt;
b. das Fässchen, auch Birne;
c. das Mittelstück;
d. das Unterstück;
e. der Becher, auch Stürze genannt.

A. Das Mundstück ist der schwierigste Theil des Instrumentes, weil durch dieses der Ton erzeugt wird. Die Verschiedenartigkeit des Baues desselben ist so unendlich mannigfaltig, da fast in jeder Stadt in welcher sich Instrumentenmacher befinden, Mundstücke von anderer Form, Bohrung, Kanal und Bahn verfertigt werden. So sind im allgemeinen die französischen Mundstücke sehr breit im Kanal und Lage und erfordern sehr breite Blätter. Der Ton aber, obwohl weich, hat immer etwas dumpfes und gedrücktes, und erhebt sich nicht zum brillanten Spiel, so dass es lautet als wenn man auf der Viola Violin-Passagen spielt, dagegen fallen die zu sehr schmalen Köpfe in das Extrême eines zu spitzen Tones und grellen Klanges.

Ich habe auch hier die Mittelstrasse gewählt und die Form darnach gebildet. Das Mundstück selbst ist vom härtesten Grenadillholz mit einer dicken Silberlage, um das Verändern der Bahn zu verhindern, welches ohne diese Silberlage bei jedem Austrocknen des Mundstückes, ja selbst bei Temperaturwechsel, geschieht. Es ist nicht zu läugnen, dass ein Mundstück ohne Silberlage, also ganz von Holz, auch gewisse Vorzüge hat. So wird das Piano und Pianissimo auf demselben leichter und sicherer hervorgebracht, als auf einem Mundstück mit Silberlage, da das Holz die durch das Anblasen hervorgebrachte Feuchtigkeit und Nässe einsaugt, während es sich auf der Silberlage öfters zwischen Blatt und Lage setzt, und ein öfteres Ausziehen des Wassers aus demselben erfordert, wenn sich während des Spieles oft keine Zeit dazu findet. Die Silberlage hat jedoch den Vorzug der Unveränderlichkeit, wodurch der Ansatz bestimmter und sicherer wird, und der Ton auf einem solchen Mundstück ist unbestritten stärker und klingender.

Uebrigens hängt auch hier sehr viel von dem Blatte ab, und sehr viel von der Temperatur des Lokales in welchem man spielt, da dieselbe einen weittragenden Einfluss auf alle Instrumente von Holz ausübt. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass Morgens in der Probe, bei kalter Temperatur, sich die Feuchtigkeit zwischen Blatt und Lage kaum entfernen liess, während Abends, bei warmer Temperatur in demselben Lokale, ich keine Spur von Hemmniss durch dieselbe in den feinsten Stellen fand.

Viele Mundstücke von Glas, Porzellan und Silber werden gefertigt. Die beiden ersteren wären den letzteren vorzuziehen, da dieselben mehr Vibration haben, allein wer an die Zerbrechlichkeit dieser Masse denkt, und weiss wie sehr ein gutes Mundstück zu schätzen ist, der wird nur mit einer gewissen Angst an solche Mundstücke denken. Auch ist es mir in Deutschland nicht gelungen solche anfertigen zu lassen, und die ich mir nach meiner Form und Angabe in Paris machen liess, waren so weit von dem mitgeschickten Modelle entfernt, dass ich nur grosse Ausgaben ohne das geringste Resultat hatte. In Paris selbst werden viele Glasmundstücke gebraucht, allein sie sind alle nach der dort herrschenden Form, und, weder der Bohrung noch der Stimmung nach, für mein Instrument zu gebrauchen. So spielte ich längere Zeit ein Mundstück ganz von Silber bis Ottensteiner nach München kam und mir ein oben beschriebenes Mundstück mit Silberlage verfertigte, welchem ich in Ton und Ansprache den Vorzug geben musste, um so mehr, als bei einem ganz silbernen Mundstück die Wassernoth noch viel grösser ist.

Sehr viel kömmt bei einem Mundstück auf die richtige Bahn an, und diese richtet sich wieder nach der Individualität des Spielers. Ein kräftiger Bläser mit einem starken Ansatz wird eine höher stehende Lage nöthig haben als der minder Starke. Jedenfalls muss aber die Bahn vom Aufliegen des Blattes auf das Mundstück, welches ungefähr einen starken Messerrücken oberhalb des Endes des Ausschnittes stattfinden soll, bis gegen die Spitze zu eine keilförmige Erweiterung des Raumes zwischen Lage und Blatt bilden, dann ist hauptsächlich darauf zu sehen, dass beide Bahnseiten so gleich als möglich sich von hinten nach vornezu verlaufen.

Der Clarinettist Herr Kammermusikus Tamm in Berlin hat zu dem Zwecke zwei gleichlaufende Bahnseiten ganz genau zu erhalten, eine Feilmaschine erfunden, die ganz vortrefflich sich bewährt. Ausserdem binde man einen ganz geraden Gegenstand, am besten ein Stück Spiegelglas in der Breite der Bahnlage, auf das Mundstück und ziehe alsdann ein mässig langes Haar zwischen die Oeffnung bis zu dem Schluss an welchem das Glas auf dem Mundstücke aufliegt. Man sieht dann wenigstens durch das Glas genau, wie weit sich das Haar auf beiden Seiten hinabziehen lässt und ob der Schluss auf beiden Seiten der Gleiche ist. Das Weitere unter dem Paragraph vom Blatt.

B. Das Füsschen. Auf vielen neueren Instrumenten ist dieser Theil mit dem Mittelstück verbunden und bildet Ein Stück, welches ich aber aus verschiedenen Gründen nicht für gut finde, da erstens bei einem etwaigen Steigen oder Fallen der Stimmung schwer zu helfen ist, und zweitens der oberste Theil am meisten der Nässe ausgesetzt ist, und leichter ein neues stimmendes Füsschen als ein Mittelstück gemacht wird. Die Cylinder zum Ausziehen betrachte ich als eine Störung der Vibration.

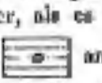
C. Das Mittelstück besteht aus vier Tonlöchern einer offenstehenden Fis Klappe, aus der **Dis-** oder **Cis**-Klappe, welche mit dem fünften Finger der linken und dem Zeigefinger der rechten Hand, aus einer **Es-** oder **Dis**-Klappe, welche mit dem vierten Finger der linken oder mit dem Zeigefinger der rechten Hand; aus einer **F**-Klappe welche entweder mit dem dritten oder fünften Finger der linken Hand gegriffen wird, ferner aus der Fis-Klappe blos mit der Deckung des **G**-Loches mittelst des Daumens, aus der gewöhnlichen **A-**, **As-**, **H B-** und **H**-Triller-Klappe. Weiter findet sich noch eine Trillerklappe, welche mit dem Zeigefinger der rechten Hand regiert wird und namentlich für die höheren Töne von Wichtigkeit ist, in der untern Lage gibt sie mit dem Griff **B**, **F** und **Fis** die dazugehörenden Triller.

D. Das Unterstück besteht aus drei Tonlöchern, drei offenstehenden Klappen, der tiefen **E-**, **F-** und **H**-Klappe, ferner aus der tiefen **Fis**-Klappe, welche mit dem fünften Finger der linken Hand genommen oder mit dem Daumen der rechten Hand mittelst eines Hebels ausgehoben werden kann, und zwar, dass der Daumen auf dem Hebel liegen bleibt, und die **B**-Klappe selbe wieder schliesst, so dass **B** und **Fis**, oder **H** und **Cis** blos wie **E** und **F**; **H** und **C** gespielt werden und also selbst diese Triller möglich sind. Ferner besteht dasselbe aus einer **As-** oder **Gis**-Klappe welche entweder mit dem fünften Finger der rechten oder der linken Hand, und der **B**-Klappe, welche mit dem vierten Finger der rechten Hand oder den fünften der linken Hand genommen wird.

E. Der Becher bedarf hier keiner näheren Besprechung, er dient zur weiteren Ausbreitung des Tones und wird darum auch Schalltrichter genannt.

§ III.

Haltung des Instruments.

Da der Kunst in allen Theilen Aesthetik zu Grunde liegen muss, so ist es nöthig dass gleich vom Anfange an der Schüler sich einer schönen Haltung des Instrumentes und des Körpers befleissige. Der Oberkörper muss so gerade und erhoben als möglich gehalten werden, damit die Brust heraustritt und das Athemschöpfen leicht und gehörig vor sich gehen kann. Die Füsse müssen ungefähr 1½ Schuh von einander abstehen. Die Haltung des Instrumentes selbst muss eine elegante ungezwungene sein, der linke Arm, welcher das Mittelstück regiert, muss etwa 1½ Fäuste von dem Körper abstehen, und die Hand in die Lage gebracht werden, wie dieselbe auf der zweiten Tabelle abgebildet ist. Hierbei ist namentlich zu bemerken, dass der Zeigefinger sich so stellt, dass er selbst, wenn er auf seinem Tonloch bleibt, nur mit einer kleinen Bewegung die A- und As-Klappe öffnen kann; diese richtige Lage der Hand ist zur leichteren Ausführung von grosser Wichtigkeit. Auch muss sich der Daumen der linken Hand so stellen, dass er mit Leichtigkeit, und nur mit der Biegung des oberen Gliedes die **H-B**-Klappe ergreifen kann. Es ist diess um so wichtiger, als es sonst unmöglich wird von der tieferen Lage in die höhere zu binden, da die **H-B**-Klappe von dem Tone H  angefangen allen aufwärts steigenden Tönen das Leben gibt. Der rechte Arm, welcher das untere Stück zu halten hat, tritt weiter hervor, da das Instrument selbst von dem Punkte an, an welchem es in den Mund genommen wird, sich in schräger Linie immer weiter von dem Körper entfernt, so dass es sich an der Stelle an der der Daumen der rechten Hand den Halter ergreift, ungefähr in dem Abstand von 3 Fäusten befinden soll. Die rechte Hand muss ebenso gestellt werden wie dieselbe auf der Tabelle gezeichnet steht, und auch hier muss der Zeigefinger den Richter abgeben, und sich ebenfalls so stellen, dass er nur mit einem kleinem Ruck den Hebel der Es- Klappe leicht und ungezwungen ergreifen kann. Der Daumen der rechten Hand, welcher eigentlich die Klarinette zu

tragen hat, muss ebenfalls so gestellt sein, dass er sich nicht zu weit vom Hebel der Fis- Klappe entfernt,

damit bei dessen Ergreifen die Hand nicht zu sehr aus ihrer Lage kömmt. Die Finger selbst müssen in leichter ungezwungener Stellung auf ihren Tonlöchern und den ihnen zugehörigen Klappen ruhen, und wenn sich ein Finger hebt nie von seiner Stelle entfernen. Der grösste Fehler und das grösste Hemmniss zur richtig ausgebildeten Technik ist die Untugend, den Finger, wenn er aufgehoben wird, ein- und zurückzuziehen, welches ein leichtes krampfhaftes Gefühl in der Hand erzeugt, und die Finger zu weit von ihrem Platze entfernt. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, dass viel von dem Bau der Hand des Spielers abhängt, und dass sich längere Finger anders als kürzere stellen. Der gewissenhafte Lehrer wird gewiss das Richtige wählen um sich nicht zu weit von dem hier Angegebenen zu entfernen.

§ VI.

Der Ansatz (Embouchure).

Der Ansatz ist für die Tonbildung das Wichtigste, ja er ist eigentlich die Tonbildung selbst. In früheren Zeiten gab es Clarinettisten, welche das Blatt nach oben angekehrt, spielten, wofür eigentlich kein stichhaltiger Grund angegeben werden kann. Derjenige welcher nur den Bau des Mundes betrachtet, muss sich von der Verkehrtheit dieser Art augenblicklich überzeugen und zwar aus folgenden Gründen: der stärkere oder schwächere Druck der Lippe auf das Blatt ist für die Tonbildung von höchster Wichtigkeit, jede feinste Nuance derselben wirkt so entschieden auf Klangfarbe und Stimmung, dass der ausgebildete Künstler finden wird, dass eigentlich jeder Ton seinen eigenen Ansatz hat, natürlich ein für den Anfänger noch unerschlossenes Räthsel. Wie ist es nun möglich mit dem Obertheil des Kopfes und seiner Lippe diese feinen Nuancen in der Gewalt zu haben, da dieser Theil völlig bewegungslos ist, und die Bewegung nur in dem Unter-Kiefer des menschlichen Kopfes liegt: also darum das Blatt hinunter zu der alle diese Vortheile gewährenden Unter-Lippe! Ferner ist der Zungenstoss (staccato) der wesentliche Theil. Es ist unmöglich den scharfen, weichen und gebundenen Stoss so deutlich zu geben, wenn derselbe statt das Blatt zu treffen die starre Masse des nach unten angekehrten Obertheils des Mundstückes trifft, darum: das Blatt hinunter zur Unter-Lippe! Auch nehmen manche das Mundstück so tief in den Mund, dass man ordentlich Angst bekömmt, sie könnten sich das Instrument bei der geringsten Bewegung in den Hals hineinstossen. Abgesehen, dass es höchst unästhetisch ist, vor welchen sich ein Bläser umsomehr in Obacht zu nehmen hat, da das Blasen an und für sich keinen besonders ästhetischen Anblick gewährt, so ist die Tonbildung durch diese Art eine höchst ungünstige, der Ton wird etwas hohles und kneifiges an sich haben, und des edlen, der menschlichen Stimme ähnlichen Klanges entbehren. Viele Clarinettisten spielen die Ober- und Unterlippe über die Zähne gezogen, welches wohl sein Gutes hat, da der Ton dem Bläser selbst, jedoch nur scheinbar, weicher erscheint, welches ich weiter unten näher beleuchten werde. Die Ausdauer welche aber heutzutage sowohl im Orchester als auch im Studium und Concertspiel verlangt wird, hat die neuere Art, die Zähne auf den Obertheil direkt aufzusetzen, als die zweckmässigste erkennen lassen, und dieselbe ist es auch welcher ich in dieser Schule folge. Diejenigen Bläser welche glauben, dass hierdurch der Ton an seiner Weichheit verliere, geben sich einer selbst geschaffenen Täuschung hin. Der direkte Ansatz der Zähne auf das Mundstück gibt dem Selbstbläser allerdings Anfangs etwas von dieser Täuschung, da die beiden harten Gegenstände, Zahn und Holz oder Silberblättchen, eine Vibration im Innern des menschlichen Kopfes erzeugen, welches sich den Ohren des Bläsers mittheilt; der Aussenstehende und Hörende vermag jedoch den Unterschied nicht zu vernehmen, ob die Oberlippe über die Zähne gezogen ist oder nicht. Auch ist diese Täuschung nur anfänglich und verliert sich gänzlich. Sehr begreiflich ist, dass derjenige welcher stets mit über die Zähne gezogener Lippe spielte und plötzlich ohne derselben spielen will, einen veränderten Ton hat, diess liegt aber in der Ungewohnheit und Unsicherheit der Embouchure, nicht aber an der Art so zu spielen. Er spiele nur 14 Tage mit der neuen Embouchure, und er wird bald dasselbe Verhältniss umgekehrt wahrnehmen. Alle meine Schüler worunter ganz tüchtige Künstler sind, haben diese Art gerne angenommen und finden dieselbe natürlicher und zweckmässiger als die Frühere, da die Ausdauer und daher in nothwendiger Folge die Sicherheit wenigstens die doppelte ist. Da ein gutes Mundstück aber einem Clarinettisten so wichtig, so würde er bei der Art die Zähne aufzusetzen gezwungen sein in gewisser Zeit ein neues nehmen zu müssen, da die Zähne den holzigen Theil des Oberkopfes durcharbeiten werden. Um diess aber nun zu verhüten ist eben ein Silberblättchen angebracht; der Bläser befürchte nicht dass dies den Zähnen, die der Bläser allerdings so nöthig hat als seine Finger, auf irgend eine Weise schade. Ich spiele seit mehr als 36 Jahre die Zähne auf Silber aufgesetzt und fühle noch nicht den geringsten Schaden an denselben, ja es sind diess sogar noch die besten Zähne die ich besitze.

Was nun den Ansatz selbst betrifft so müssen die Zähne genau auf den Platz angesetzt werden, welcher auf der zweiten Tabelle beim Obertheil des Mundstückes angegeben ist. Der untere Theil der Lippe muss leicht über die untern Zähne gezogen werden und erhält seinen Platz von selbst durch den Ansatz der Zähne dirigirt, die Mundwinkel müssen fest geschlossen werden, damit die in das Instrument einströmende Luft nirgends einen Ausweg finde. Die Backen müssen ebenfalls so viel als möglich eingezogen werden, und dürfen unter keiner Bedingung aufgeblasen werden, diess ist ebenso hässlich als schädlich für eine schöne Tonbildung. Je höher die Töne steigen, desto bestimmter verlangen dieselben durch die Unterlippe eine festere geschlossenere und delikatere Behandlung. Das Blatt muss immer stärker an die Bahn des Mundstückes gedrückt werden, damit der Luftraum zwischen beiden verengt wird, weil zu den hohen Tönen auch weniger Luft nöthig ist, und die Schwingungen des Blattes verkleinert werden. Das umgekehrte Verhältniss findet natürlich bei dem Tiefergehen der Töne statt, so dass man bei dem tiefsten Ton angekommen, findet, dass die Unterlippe stark nachgelassen hat, damit das Blatt seine grösseren Schwingungen ungehindert vollbringen kann. Ein für den Anfänger unumstösslicher Gesetz bleibe die Ruhe des Ansatzes, die Uebung wird ihn

mit Zeit und Geduld schon den richtigen Ansatz für den treffenden Ton finden lassen, ohne dass er ihn erst durch alle möglichen Veränderungen zu suchen braucht. Für den weiter Vorgeschrittenen füge ich aber die Erfahrung bei,

deren ich mich stets bei den höheren Tönen vom dreygestrichenen F angefangen bediene, nämlich eines leichten Drehen des Mundstückes von Links nach Rechts, und zwar je höher desto stärker, was nicht allein die Töne selbst bei schwächerem Blatt sicherer, sondern bei richtiger Behandlung und Uebung auch schöner, stärker und klingender gibt, so dass ich dieselben mit Flagollet-Töne vergleichen möchte. Es ist diess eine akustische Wirkung die ich mir nicht vollständig erklären kann, um so mehr als, wenn ich das Mundstück umgekehrt von Rechts nach Links drehe, gerade das Gegentheil zum Vorschein kömmt, nämlich dass die höheren Töne gar nicht kommen wollen.

§ V.

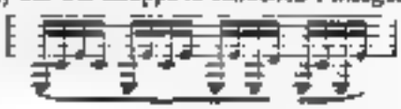
Nähere Erklärung und Lehre aller Töne und Griffe,

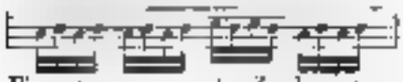
nebst der Bedeutung ihrer in dieser Schule stehenden Zeichen.

E.

Die Clarinette hat einen Umfang von dem kleinen E angefangen bis in das viergestrichene C ja sogar Cis, D und Dis, welche letztere Töne jedoch nur in der Lunge des Blattes liegen. Das Normalgriffsystem ist auf der ersten Tabelle angegeben, doch ist es nöthig einige Bemerkungen, namentlich über Töne, welche auf verschiedene Art genommen werden können, zu geben, und diese Theorie praktisch zu lehren. Ich fange von dem tiefen E an. Da dieser Ton nur einen bestimmten Griff hat, so ist weiter nichts zu erwähnen als dass der 5te Finger der linken Hand welcher denselben zu nehmen hat, auf der Klappe in schnellen Passagen liegen bleiben kann, wenn es unbeschadet von anderen Tönen geschehen

H.

kann, z. B.  dasselbe gilt auch von dem gleichgriffigen Ton H nur ist bei diesem Tone noch zu bemerken, dass, wenn die beiden Töne A und H schnell aufeinander folgen, man bei dem Tone A die H-Klappe sammt der ganzen untern rechten Hand gedeckt hält und bei dem Tone H die A-Klappe mit dem Zeigefinger der linken Hand offen hält. Jedem Anfänger fällt der Uebergang von A zu H am schwierigsten, und man muss gleich vom Anfange darauf sehen, diese beiden Töne schön und gleich verbunden zu lernen, sowohl auf- als abwärts. Ohne dieses Studium und Beobachten des hier angeführten, werden Stellen wie z. B.

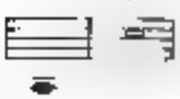


nie ruhig und ohne Anstoss schön verbunden werden können. Ich habe für dieses

Fingerliegenlassen das Zeichen ✳ gewählt, welches Fingerliegenlassen so lange währen muss bis das Zeichen △ eintritt, welches dasselbe wieder aufhebt, so dass also das ganze Zeichen folgendermassen aussieht: ✳———△ Will ich also z. B. dass die H Klappe bei folgender Stelle sammt der untern Hand gedeckt bleibt, so schreibe ich dieselbe so

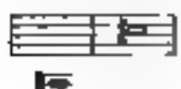
dies gilt für alle Töne der rechten Hand, und auf welcher Note auch das Zeichen ✳ stehen mag, dieselbe Note bleibt gegriffen auf dem Instrumente liegen.

F & C.



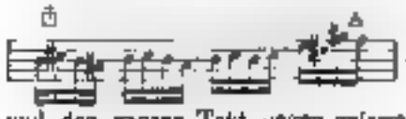
Die beiden Töne F und C bedürfen keiner näheren Erklärung nur muss der Schüler beobachten, dass wenn er das F zum As und das C zum Es bindet, die F oder C-Klappe nicht aufhebe und erst dann die As oder Es Klappe öffne da sonst beim ersten der Ton G und bei letzteren der Ton D als Zwischenton zum Vorschein kommen, sondern den 5ten Finger der linken Hand, welcher die F und C-Klappe zu decken hat, leicht und rasch auf die As- oder Es-Klappe hinübersieht, welches bei meiner Klappenstellung um so leichter geht, da die Klappen dicht nebeneinander liegen, und die As oder Es-Klappe noch eine leicht bewegliche kleine Rolle hat, welche den Finger fast selbst so auch hinüberführt. Dasselbe gilt natürlich auch von As auf F und von Es auf C zurück.

Fis & Cis.

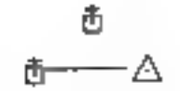


Bei den beiden Tönen Fis und Cis ist nebst dem was von F und C gesagt besonders zu bemerken

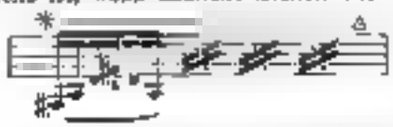
a) dass beide Töne auch durch die Aushebung, welche mit dem Daumen der rechten Hand gegriffen wird, genommen werden können welches in vielen Fällen sehr erleichtert, namentlich in ähnlichen Stellen wie z. B.

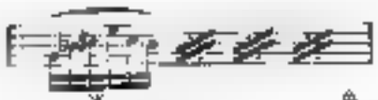


ein. Bei dieser Stelle wird von dem ersten E die Aushebung genommen und den ganzen Takt liegen gelassen. Das Zeichen für die Aushebung ist ⏃ und bleibt so lange gültig bis das Zeichen △ eintritt.

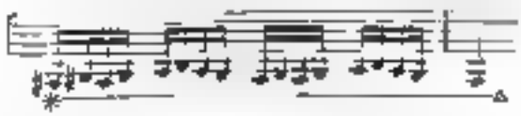
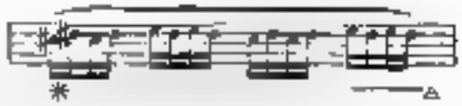


b, Dass das Liegenlassen des 5ten Fingers der linken Hand auf der Fis- oder Cis-Klappe auch hier von grossem Vortheile ist, wenn ähnliche Stellen wie

 oder

oder  vorkommen.

c) Dass die Fis- oder Cis-Klappe liegen bleibt bei Stellen wie

 etc. etc., oder 

da das Offenstehenbleiben der Fis- oder Cis-Klappe weder dem Cis noch dem Dis schadet.

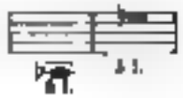
Etwas anders ist diess bei dem Tone ♯G und bei ♯D. Diese würden, vorzüglich aber das D, durch das Offenstehenbleiben der Cis-Klappe etwas zu scharf werden, und so muss als Regel aufgestellt werden, dass

d, Wenn nach dem Tone **Fis** oder Cis die Töne ♯G und ♯D folgen, das **Fis** und **Cis** nicht mit der Aushebung sondern mit der **Klappe** mittelst des 5ten Fingers der linken Hand genommen wird, in welchem Falle in dieser Schule 5 über den Noten steht. Diess ist besonders zu merken bei langsamen, und getragenen Stellen, in welchen die Unreinheit hörbarer ist. Es ist daher sehr nöthig dass der Schüler die Bindung von Cis auf H und zurück sehr genau auch mit dem 5ten Finger der linken Hand übere, was bei der guten Stellung beider Klappen sehr erleichtert wird. — Die Töne **G** und **D** bieten keine Schwierigkeiten und bedürfen keiner näheren Besprechung und Zeichen.

G & D.

Die Töne **As** und **Es** werden theilweise schon bei F und C besprochen, nur ist noch zu bemerken, dass beide Töne auch mit dem Hebel welcher mit dem 5ten Finger der linken Hand gegriffen wird, genommen werden können, was namentlich bei Trillern (siehe § Triller) sehr gute Dienste leistet, auch ist bei langsamen Stellen die Bindung sehr schön und leicht mit diesem Hebel zu machen.

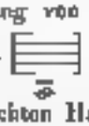
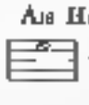
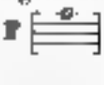
As & Es.



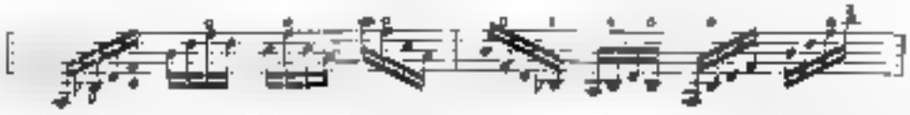
Dieser Hebel hat zu seinem Zeichen „5 l." welches den 5ten Finger der linken Hand bedeutet.

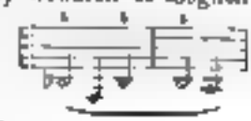
Die beiden Töne **A** und **E** bedürfen keiner besonderen Bemerkung, will man den Ton **A** sehr voll und stark klingend in einem getragenen Satze haben, so decke man die tiefe E-Klappe.

A & E.

Nun kommen wir zu zwei Tönen, deren richtige Behandlung von grösster Wichtigkeit ist. Als Haupt-Regel mag gelten dass in allen Scalen in welchen dem **B** ein **A**  und dem **F** ein **E**  vorausgeht die beiden Töne mit der Klappe mittelst des 4ten Fingers der rechten Hand genommen werden und in allen Scalen in welchen dem **B** ein **As** und dem **F**  ein **Es** vorausgeht, dieselben als **Gabelgriffe** gespielt werden. Im ersteren Falle steht über den Noten 4, im letzteren Falle das Zeichen ○ welches die Gabelgriffe bezeichnet. In **gebrochenen Accord Passagen** wie z. B.

B & F.

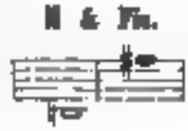
 etc. etc.

müssen alle B und F mit dem Gabelgriff genommen werden. Damit aber die Möglichkeit gegeben ist auch beide Töne als reine Klappentöne benützen zu können, ist, obwohl beide Töne auch als Gabelgriffe sehr gut und schön klingen, noch ein Hebel angebracht, welcher mit dem 5ten Finger der linken Hand gedrückt wird, wodurch es möglich wird ungeändert diese Töne mit andern zu verbinden, dieselben sind mit 5 bezeichnet. Z. B. 

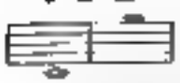
Andere Vortheile lehrt diese Schule durch praktische Beispiele am Besten, da alle mehrgriffigen Töne genau bezeichnet sind, auf welche Art dieselben genommen werden.

Die beiden Töne **H** und **Fis** welche eine offenstehende Klappe haben, und nur der Zeigefinger

H & Fis.

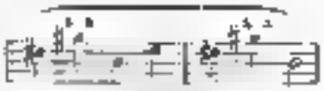
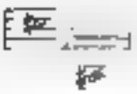


C & G.



der rechten Hand sein Tonloch zu decken hat, bieten durch diesen einfachen Griff gar kein Hinderniss in irgend einen Ton zu gehen ebenso die folgenden beiden gleichgriffigen Töne **C** und **G**

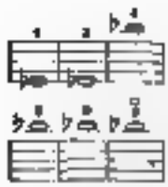
Cis & Gis.

Die beiden Töne **Cis** und **Gis** werden stets mit dem 5ten Finger der linken Hand genommen. An der Klappe, deren Hebung diese beiden Töne erzeugt, befindet sich jedoch ein Hebel, welcher mit dem Zeigefinger der rechten Hand gedrückt wird, und sowohl zu verschiedenen Trillern dient (wovon unter dem § Triller die Rede sein wird). als auch noch dazu gebraucht wird, wenn man von diesen beiden obengenannten Tönen in solche Töne bindend übergehen will, die denselben Finger, welcher die **Cis**- oder **Gis** Klappe zu drücken hat selbst erfordern. Wenn ich also z. B. das **Gis** mit dem 5ten Finger der linken Hand ergriffen habe und ich soll das **H** hinzu binden, so würde diess nur äusserst schwer sein, da ich mit ein und demselben Finger 2 schwierige Griffe verbinden müsste. Ich nehme also das **Gis** durch den Hebel mit dem Zeigefinger der rechten Hand, wodurch ich leicht nach **H** binde. Dies geht jedoch nur wenn die linke Hand vor dem Tone **Gis** oder **Cis** anderm beschäftigt war, kommen aber Griffe vor diesen beiden Tönen welche durch die rechte Hand genommen werden z. B  so würde der Hebelgriff ebenso schwierig und unbindbar sein als der Griff von **Gis** zu **H** und hier tritt eine neue Regel ein. In diesem und ähnlichem Fall greift man nun das **Gis** mit dem 5ten Finger der linken Hand und wechselt, aber nehme diesen Griff durch den Hebelgriff mit dem Zeigefinger, welches bei einiger Uebung sehr leicht geht, dadurch wird obige schwierige Stelle so gut wie jede andere gebunden. Für diese Finger Auswechslung gilt die Bezeichnung 5 2, das heisst so viel Zuerst der 5te Finger der linken Hand dann der 2te der Rechten. Ferner ist noch zu bemerken. dass wenn nach diesen beiden obengenannten Tönen ein **Cis**  oder **Fis** folgt, das **Cis** oder **Fis** auch mit der oben bei diesen Tönen besprochenen Auslehung ⏃ genommen werden kann, wodurch der 5te Finger der linken Hand für diese beiden letzteren Töne frei wird.

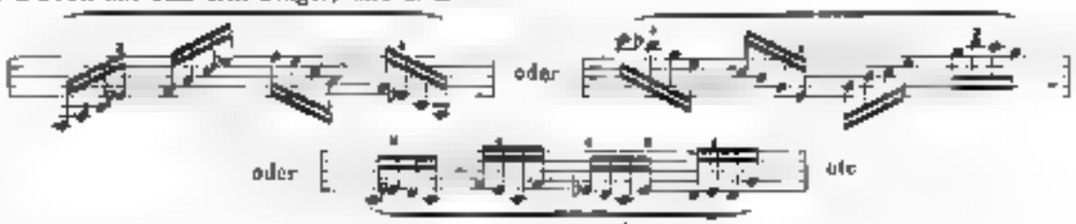
D & A.

Die Töne **D** und **A** beanspruchen keine Regel, nur ist bei dem Tone **D** zu bemerken dass er in pianissimo genommen, etwas mehr Neigung zum Steigen (u. u. höher werden) zeigt, als die übrigen Töne. Dieses zwar kaum hörbare Steigen findet überhaupt bei Blasinstrumenten, welche eine geschlossene Pfeife bilden wie Oboe, Fagott etc. etc. statt während die offene Pfeife „die Flöte", im Piano die Neigung zum tiefer werden hat.

Es & B.



Die Töne **Es** und **B** erfordern wieder eine längere Besprechung und viele Aufmerksamkeit in der richtigen Behandlung. Als Regel mag hier gelten, dass in der Scala die beiden Töne stets mit dem 4ten Finger der linken Hand genommen werden, wenn vor dem **Es** ein **D** und vor dem **B** ein **A** vorausgeht, kommt aber in der Scala dem **Es** ein **Des** und dem **B** ein **As** voraus, so werden dieselben mit dem Zeigefinger der rechten Hand durch den Hebel genommen welches dann mit 2 bezeichnet ist. In gebrochenen Accord Passagen werden nach Oben die beiden Töne mit dem Zeigefinger genommen, und nach Unten mit dem 4ten Finger, also z. B.



B.

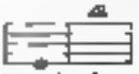
Nun sind noch über das **B** einige Bemerkungen zu machen. In sehr schnellen Accord-Passagen z. B.

wird das **B** mit der Gabel genommen wofür das Zeichen ◯ gilt. Auch ist der Gabelgriff **B** wenn der + Finger der rechten Hand vom Tonloch deckt, durch welchen auch die Fis Klappe schliesst, recht gut zu gebrauchen.

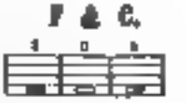
Jedoch halte sich der Schüler genau an die Bezeichnungen in dieser Schule und übe den Es- und B-Griff mit 2 bezeichnet vollständig, welches ihm die besten Vortheile bereitet. Noch ist eines anderen B-Griffes zu erwähnen, welcher in gewissen raschen Stellen sehr nothwendig ist, und ohne welchen dieselben kaum auszuführen sind. Es ist dies der Gabelgriff ⏝ mit dem am vordern Tonloch aufliegenden Zeigefinger der rechten Hand und in der Schule mit 2 be-

zeichnet. Dieser so gegriffene Ton ist schwerblässig und unwillig, man die Embouchure muss denselben recht fest erzwingen, er ist auch wohl nicht ganz stichhaltig in der Stimmung, was jedoch nicht zu hören ist, da er nur bei schnellen Gängen angewendet wird, z. B.

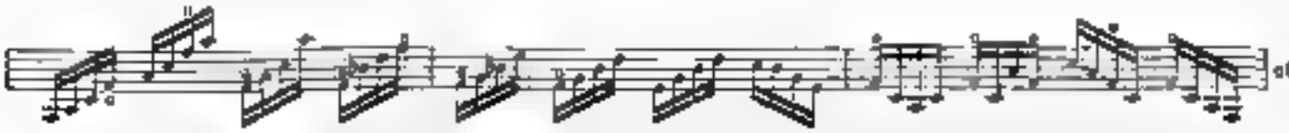
E & H.

Die beiden Töne  **E** und **H** bieten durchaus keine technischen Schwierigkeiten und bedürfen nur der Bemerkung, dass das **E** auch eher in der Stimmung der Tiefe zu neigen möchte, und dass bei dem Tone **H** es gut ist, wenn er in nächster Bindung mit dem **C** steht, also z. B. von der rechten Hand den 5., 4. und 3. Finger jeden auf sein treffendes Loch zu legen. Dies bewerkt eine leichtere und feinere Ansprache der beiden Töne, auch ist die Klangfarbe eine schönere in diesem Fall steht das Zeichen 3 und △ darunter, welches letztere das Wiederaufheben der drei Finger bedeutet.

F & C.

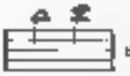


Von den beiden, theilweise gleichgriffigen, Tönen **F** und **C** bedarf jeder einzelne seiner besondern Besprechung. Der Ton **F** wird in der Scala in welchem ihm der Ton **E** vorausgeht, mit der Klappe, welche mit dem dritten Finger der linken Hand gedrückt wird, genommen, und ist mit 3 bezeichnet, geht aber der Ton **Es** voraus, so muss er als Gabelgriff, welcher auf dieser neu construirten Clarinette ganz gut ist, genommen werden. Dieser Gabelgriff ist mit ○ bezeichnet. In allen gebrochenen Accord-Passagen muss das **F** stets als Gabelgriff gebraucht werden, z. B.



Da aber der Klappenton doch volltönender ist, was in gehaltenen Tönen besonders wichtig ist, so ist an der **F**-Klappe ein Hebel angebracht, der es möglich macht, von allen Tönen, ausser dem tiefen **E** und dem gleichgriffigen **H**, mit Leichtigkeit in das **F** binden zu können, derselbe wird mit dem fünften Finger der linken Hand gedrückt, und daher auch mit 5 bezeichnet.

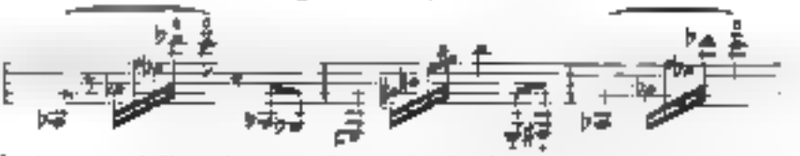
Sollte auf den Instrumenten das Gabel **F** mit der Zeit höher werden, so wird wahrscheinlich das **C** in eben diesem Grad tiefer werden. In diesem Falle wird die Bohrung des Mittelstücks etwas eingegangen sein und mit einer vorsichtigen Nachbohrung desselben ist leicht nachzuhelfen. Sollte dies beim Mittelstück nicht der Fall sein, so muss man die Bohrung der Birne und des Mundstückes untersuchen, welches dieselbe Wirkung hervorbringt.

Für den Ton **C** mit ○ bezeichnet, mag als Regel gelten, dass er in allen Scalen und Passagen als Gabelgriff genommen wird, daher der Schüler diesen für jeden Anfänger schwierigen Ton sehr aufmerksam auf die Embouchure studiren muss. Auch fällt allen Anfängern der technische Griff von **H** zu **C**  schwer da dieselben gewöhnlich, während sie von H zu C gehen wollen, den Zeigefinger der linken Hand früher aufheben, ehe das **C** vollständig ergriffen wird, wodurch sich ein unartikulirter Zwischenton hören lässt. Der Schüler übe daher diesen Griff sehr sorgsam. In den kleinen Fingerübungen des ersten Theils dieser Schule findet sich Gelegenheit genug hierzu. Ein zweites **C** kann wie das Klappen **F** genommen werden, ist aber nur bei Triller wovon weiter unten die Sprache ist, und bei schnellen scalaartigen Passagen, die nur bis in dieses **C** gehen und gleich wieder scalaartig umkehren, anwendbar, und dieses wieder nur wenn dem **C** ein **H** vorausgeht, ist es hingegen ein **B** so muss das **C** mit der Gabel genommen werden, also z. B.

Der Ton **C** ist selbst für weiter vorgeschrittene Clarinettspieler immer ein schwieriger, namentlich wenn derselbe piano angegeben werden soll. Neben dem, bei dem Tone **H** angegebenen Vortheil eine leichtere Ansprache desselben durch das Auflegen der drei unteren Finger der rechten Hand zu bewirken, welches auch für das Gabel **C** gilt, ist noch eines andern Griffes zu erwähnen, welcher wenigstens auf meinen Clarinetten vorzüglich anspricht, und mit grosser Leichtigkeit und Sicherheit im grössten pianissimo genommen werden kann.

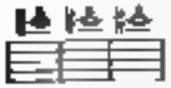
Man nehme in der linken Hand den Gabelgriff B und greife mit der rechten Hand den Ton Es so wird man sich von dem Hiergesagten überzeugen. Derselbe ist in der Schule mit fis bezeichnet. Auch gebrauche ich denselben manchmal selbst bei Passagen, wie z. B.

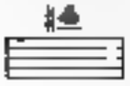
welches auch viel leichter zu greifen ist, oder in Stellen wo dem Tone C ein Dis vorausgeht, welches mit dem Griffe ○ bezeichnet ist (siehe den Ton Des gleich unten) z. B.

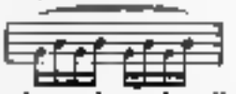


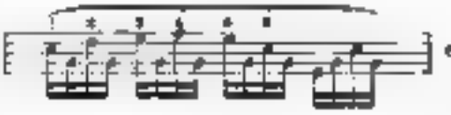
welchen sich bei dem Fortissimo auf diese Art gegriffen, viel schärfer und rapider spielt und auch ebenso klingt.

Der Ton Fis , welcher blos durch die Deckung des G-Loches mit dem Daumen der linken Hand genommen wird, bietet weder in technischer noch irgend einer andern Art eine Schwierigkeit, und bedarf keiner weiteren Erörterung. Anders ist es mit dem Tone Cis oder Des , welcher auf drei verschiedene Arten genommen wird. Die erste Art ist der gewöhnliche Griff für diesen Ton man greife nämlich das Es und hebe blos den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloche auf. Dieses Cis wird bei jeder Scala und allen ähnlichen Figuren gebraucht, und ist in der Schule mit 5 bezeichnet, da die unteren fünf Finger alle beschäftigt sind. Das zweite Cis wird folgendermassen gegriffen man greife mit der rechten Hand Es und mit der linken Hand Fis so hat man das zweite Cis, welches ich in Stimmung und edlerer Tonfarbe dem ersteren vorziehe, und so viel als nur möglich gebrauche, das heisst, wenn die Technik nicht darunter leidet. Vorzüglich gebrauche ich es in gesangreichen Stellen, da der Ton auch ausdrucksfähiger ist. Dieses Cis ist in der Schule mit ○ bezeichnet und wird bei der Trillerlehre seinen besonderen Vortheil beweisen. Das dritte Cis gebrauche ich als Octavengang von dem unteren Cis in seine höhere Octave und von da zurück, es spricht sehr leicht und sicher an, und ist auch technisch in diesem Falle am leichtesten zu nehmen. Der Griff dazu ist folgender man greife den Ton Cis und hebe nur den vierten Finger der rechten Hand nebst dem Zeigefinger der linken Hand zu gleicher Zeit von seinem Tonloche auf, und man hat ein ganz schönes Cis. Dieser Griff wird mit 8 bezeichnet weil er für den Octavensprung gebraucht wird.

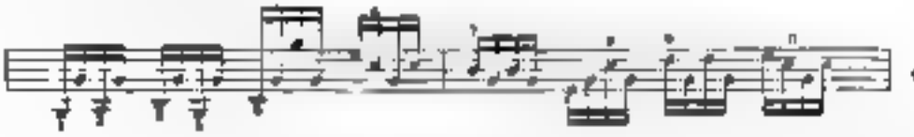




Der Ton G auch das leere G genannt, weil kein Finger bei diesem Ton beschäftigt ist, bedürfe keiner näheren Erwähnung wenn nicht einige Vortheile zu beachten wären. Gerade weil bei diesem Tone alle Finger von den Tonlöchern entfernt sein müssen, bieten sich für den Anfänger manche technische Schwierigkeiten. Wenn z. B. ein Violinspieler folgende Stelle  sieht, und man sagt ihm, dass dies für den Anfänger nicht leicht sei, so hat der Violinspieler gut lachen denn derselbe braucht zur Ergreifung eines Tones immer nur einen Finger, wenn man ihm aber sagt, dass der Clarinettist um von G zu H zu kommen, 9 Finger in Bewegung setzen muss, so wird er wohl nicht mehr lachen Es gilt daher als Regel bei schnellen Passagen den vierten Finger der linken Hand stets auf seinem Tonloche liegen zu lassen, wenn derselbe bei irgend einem Tone, der unmittelbar dem Tone G vorausgeht, schon auf seinem Tonloch gelegen ist und die rechte Hand so viel als möglich ruhen zu lassen, wenn dem 6 Töne vorausgehen, die mit der rechten Hand gegriffen werden. Wenn ich also z. B. folgende Stelle spiele

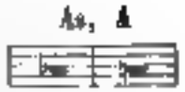


so lasse ich sammt dem vierten Finger der linken Hand bei 1 das e, bei 2 das d, bei 3 das c, bei 4 das f, bei 5 das e liegen, und bei 6 das c, bis der Takt vollendet ist. oder bei folgender Stelle



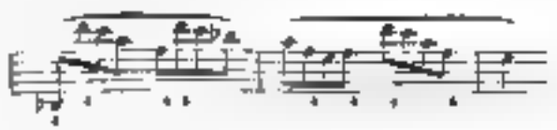
lasse ich sammt dem vierten Finger der linken Hand bei 1 das g bei 2 das a, bei 3 das h, bei 4 das g, bei 5 blos den vierten Finger der linken Hand, bei 6 das c bei 7 das h bei 8 das c, bei 9 das d, bei 10 das e liegen. Zu

bemerken ist noch, dass auf meinem Instrumente der dritte Finger der linken Hand, wie viele Clarinettisten es thun, nicht liegen gelassen werden darf, da derselbe auf einen Ring ruht, welcher die Fis Klappe schliesst. Deckt nun der dritte Finger sein Tonloch, so würde die Fis-Klappe, welche eine offenstehende ist, durch diesen Ring geschlossen werden, und das G würde hierdurch merklich zu tief.

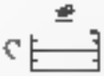


Bei den drei Tönen As A und B gilt dieselbe Regel welche ich soeben bei dem Tone G in Betreff des Fingerliegenlassens aufgestellt habe, und ich verweise hier auf den §. 4 in welchem ich von der Handhaltung und obiger beiden ersten Töne gesprochen habe. Die kleinen Fingerübungen des ersten Theils der Schule werden Gelegenheit genug bieten, diese drei Töne gehörig zu üben. Das Weitere bei der Triller Lehre.

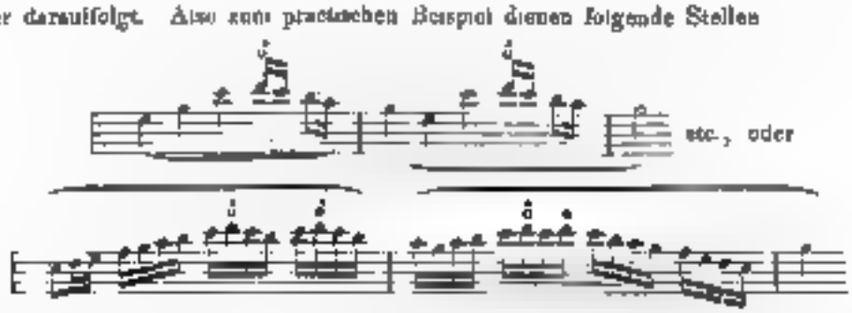
Für den Ton D habe ich verschiedene Griffe, welche auf folgende Art gebraucht werden können. Das D mit ○ bezeichnet, ist der gewöhnliche Griff und mag als Regel gelten dass derselbe für alle Scalen und Passagen der bestimmte Griff ist. Man greife den Ton Es und hebe den dritten Finger der rechten und den Zeigefinger der linken Hand jeden von seinem Tonloche und wir haben diesen mit ○ bezeichnet erhalten. Dieser Ton wie überhaupt alle von C angefangenen höheren Töne, bedürfen einer sehr sorgsamen und fleissigen Uebung, da bei denselben die richtige Embouchure das wesentlichste ist. Alle diese Töne sind mehr oder weniger nur durch die Embouchure künstlich erzeugt, und man kann sich durch ein Nachlassen derselben augenblicklich überzeugen, da entweder hierdurch gänzlich unartikulirte oder tieferliegende Töne zum Vorschein kommen. Das zweite D welches mit 4 bezeichnet ist und man dadurch erhält, wenn man den Klappengriff F nimmt und den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloche hebt, und dazu noch die Es Klappe öffnet, gebrauche ich in Stellen, wenn ich von diesen obigen Klappenton F oder dem gleichgriffigen tiefen B nach D gehen will, also z. B.



etc.

das dritte D mit ○ bezeichnet, erfordert, um es sicher zu erhalten, ein genaues Auffinden durch die Embouchure, der technische Griff dafür ist folgender Man lege alle Finger der rechten Hand jeden auf sein Tonloch, nehe jedoch den Zeigefinger derselben Hand von seinem Tonloche auf greife mit der linken Hand den Ton C  und öffne mit dem Zeigefinger derselben Hand die A-Klappe , und man hat den Griff zu diesem Ton. Doch lässt sich dieser Ton, auf diese Art gegriffen, kaum frei ansprechen, jedoch in Verbindung mit dem Tone C geht es ganz gut, wenn man die richtige Embouchure durch Uebung dazu gefunden hat, und wenn bei dem Tone C, wie oben die dem Tone H gelehrt worde, die drei Finger der rechten Hand auf ihre Tonlöcher gelegt werden.

Dieser Griff wird auch nur in schnellen Gängen gebraucht und selbst nur wenn denselben der Ton C vorangeht und wieder darauffolgt. Also zum practischen Beispiel dienen folgende Stellen



etc., oder

etc.

das vierte D mit dem Zeichen ○ wird, ausser bei Triller, in sehr seltenen Fällen gebraucht. Wenn man mit der rechten Hand Es und mit der linken Hand Fis greift, und dazu mit dem betreffenden Finger die As Klappe öffnet, so erhält man diesen Ton bei guter Embouchure ganz leicht, und derselbe ist namentlich in Verbindung mit dem Tone Cis , in welcher er auch eigentlich ausser den Trillern nur gebraucht wird,

sehr leicht bis zum Pianissimo anzugeben, jedoch muss das Cis unbedingt so genommen werden, wie es oben mit dem Zeichen ○ erklärt wurde also z. B

Ich gebrauche diesen Griff manchmal öfters im Orchester-Spiel wenn mehrere Pausen vorausgehen und eine ähnliche Stelle kommt wie oben mit welcher man gleich Pianissimo einsetzen muss, da beide Töne Cis und D auf diese Art genommen sicherer und williger ansprechen.

Es.

Der Ton **Es** wird ebenfalls unter gewissen Bedingnissen auf verschiedene Art genommen. Ist dieser

Ton mit 2 bezeichnet, so greift man den Ton **Fis**, hebt jedoch den Zeigefinger der linken Hand von seinem

Tonloch auf, aber greift wohl bemerkt **nicht** die Es- **Klappe** dazu, wie dasselbe auf den früheren Instrumente üblich war. Dieses **Es** ist das Meistgebrauchte und in der Klangfarbe und Kraft des Tones das Beste, wenn jedoch das Blatt nicht sehr gut ist im Piano nicht ganz verlässig es wird aber in allen Scalen (ausser den

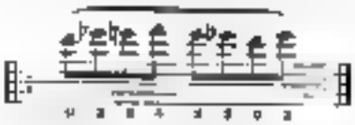
chromatischen), und scalenartigen Passagen, und überhaupt in allen Passagen gebraucht. Der zweite Griff für **Es**, welcher mit 3 bezeichnet ist wird in der chromatischen Scala gebraucht. Da in der chromatischen Scala dem Tone **Es**

das **D** vorausgeht, welches mit ○, und das **E** welches (siehe weiter unten) mit 2 bezeichnet ist, folgt, und beide

Töne **D** und **E** die Es Klappe bedürfen, bei dem **Es** aber, mit 2 bezeichnet die Es-Klappe **nicht** benützt werden darf so würde es für eine ruhig und schnellfortlaufende chromatische Scala zu schwierig sein, den Es-Griff (2) zu benützen. Ich habe für diesen Fall daher den Griff mit 3 bezeichnet Derselbe wird auf eine zwar etwas eigenthümliche aber zur Ausführung praktische Weise genommen. Man greife zuerst den Ton D hebe den vierten

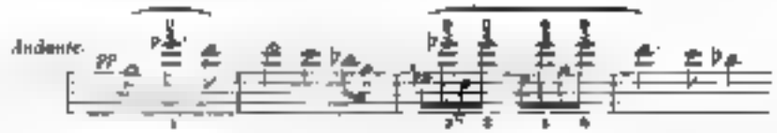
Finger der rechten Hand von seinem Tonloche, und ergreife mit dem **dritten** Finger derselben Hand die F

Klappe. Auf diese Art können zwar ein fremder Finger auf diese Klappe, und der Griff wird für den Spieler anfangs etwas fremdes und unbequemes haben, bei einiger Uebung aber, um bald als sehr zweckmässig und für die chromatische Scala jedenfalls als sehr praktisch erscheinen. Man übe nur folgende Stelle mit den bezeichneten Griffen recht tüchtig,



Diese Regel gilt jedoch nur wenn die chromatische Scala oder ein ähnlicher Gang in schnellen Tempo steht

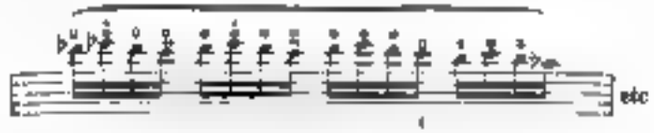
Das 3te **Es**, mit $\overset{3}{\bullet}$ bezeichnet, soll nur gebraucht werden wenn man diesen Ton piano angeben muss. Der Griff ist folgender mit der rechten Hand greife man dieses **Es**, ebenso wie das Vorhergehende mit 3 bezeichnet ,aber auch mit dem dritten Finger der rechten Hand die F Klappe), jedoch mit dem Unterschied, dass man den Daumen der linken Hand von dem G-Loch entfernt ohne jedoch die H-B- Klappe zu schliessen. und den Zeigefinger der linken Hand wieder auf sein Tonloch legt. Dieser Griff scheint etwas complicirt, wird aber bei einiger Uebung bald angeeignet und entschädigt dieselbe hinlänglich durch seine leichte und gute Ansprache. Sollten jedoch Töne diesem Es-Griffe vorausgehen, welche den Griff mit dem dritten Finger der rechten Hand nicht binden lassen, was vorzüglich nur stattfindet wird, wenn die rechte Hand mit den Tönen welche diese Hand zu greifen hat beschäftigt ist, so kann und soll die F- Klappe statt mit dem dritten Finger der rechten Hand mit dem fünften der linken Hand durch den F-Hebel genommen werden also z. B. bei ähnlichen Fällen wie folgender



Hier nehme ich den 1 den Es-Griff 3 mit dem dritten Finger der rechten Hand. bei 2, 3 und 4 nehme ich aber statt den dritten den fünften Finger der linken Hand und bei 5 wieder den dritten Finger der rechten Hand um gut und schön das darauf folgende D binden zu können. Dieser letztbeschriebene Griff wird jedoch nur in langsamen und getragenen Stellen, welche zart vorgetragen werden müssen, angewendet, da er für schnellere Gänge und Passagen vielleicht zu schwer werden wird und ist nur als Ersatz für den ersten Es-Griff (mit 2 bezeichnet) zu betrachten, wenn das Blatt keine zarte Ansprache dieses ersten Griffes gestattet Der vierte Es-Griff wird nur in zwei Fällen gebraucht, welche aber häufig vorkommen Wenn nämlich ein Gang bis zu dem Tone **Es** h a u f g e h t und diesem **Es** ein D v o r a u s g e h t und w i e d e r folgt, also z. B

oder bei dem hohen D-Triller, welcher mit Es getrillert wird. Der Griff ist folgender, man nehme das D (○ bezeichnet) und öffne mit dem Zeigefinger die As- Klappe. Das fünfte Es endlich wird gegriffen wie der Ton Cis, (mit ○ bezeichnet) nur mit dem Unterschiede, dass man noch dazu die A- Klappe mit dem Zeigefinger öffnet. Bei diesem Ton gilt dasselbe in Betreff der Einsatzhare was bei dem Tone D, mit ○ bezeichnet, gesagt habe, und wird auch nur in denselben Fällen gebraucht wie dieser. Folgende Stelle z. B. wäre mit keinen andern Griffen möglich schön zu geben, als mit denjenigen, welche ich hier angebe

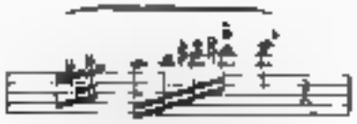
so schwierig diese Stelle mit ihren vielen Bezeichnungen aussieht, so sehr leicht und einfach ist dieselbe, da die rechte Hand vom ersten Des angefangen auf dem Tone Es bis zu Ende dieser Stelle liegen bleibt, und die linke nur bei 1 und 3 die A- Klappe zu öffnen braucht, und bei 2 und 4 das Gabel B zu nehmen hat. Auf diese Art wird der Mordent auf dem Tone Des gemacht und ähnliche Stellen wie folgende, wenn dieselben nicht über dieses Es hinausgehen.



hier wird bei 1 wieder der gewöhnliche C-Griff genommen. Das Weitere bei der Trillerlehre.

Der Ton E kann auf 3 verschiedene Arten genommen werden. Der erste, welcher mit 2 bezeichnet ist, findet sich auf folgende Art: man greife den Ton G, hebe den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloch, und öffne die Es- Klappe mit dem betreffenden Finger der rechten Hand. Es ist dieses letztere um so nöthiger, da der Druck auf die Es-Klappe die Fis- Klappe von selbst schliesst, und dieses E sonst in der Stimmung zu hoch würde. Dieser Griff für das E ist der normalmässige für alle Scalen und Passagen. Derselbe ist jedoch, wie alle andern höheren Töne vom C angefangen in der Ansprache sehr abhängig von der Güte des Blattes, welches öfters bei grösster Güte unwillige Launen für einzelne Töne hat. Jeden Clarinettisten macht dieses E öfter zu schaffen als ihm lieb ist, wenn er dasselbe namentlich piano angeben soll. Ich habe diesem Mangel durch einen neuen Griff völlig abgeholfen, da derselbe auch im grössten pianissimo nur bei einiger Uebung angeben lässt, und ist der zweite mit ○ bezeichnete. Der Griff dazu ist folgender. Mit der linken Hand nehme man den Ton G und hebe dann den Daumen derselben Hand von seinem Tonloch, jedoch ohne die HH-Klappe zu schliessen, und man hat auf diese Weise das bestansprechendste E. Sollte jedoch dieses E durch die Stärke des Blattes zu scharf werden, so lege man den 5. Finger der rechten Hand auf die C- Klappe, und genügt dies nicht, so öffne man mit demselben Finger die Es- Klappe. Dieses E wird so manchem Clarinettisten aus der Verlegenheit helfen, und ist vorzüglich bei zarten und gesangvollen Stellen zu empfehlen, da es auch in der Tonfarbe milder ist.

Das mit b bezeichnete E wird nur in sehr seltenen Fällen gebraucht, nämlich wenn die E-dur Scala rasch auf diesen Ton zueilt, und mit demselben auch schliesst, also in folgendem Fall

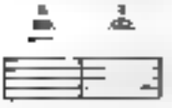


Sein Griff stammt aus dem kurz vorher besprochenen hohen Es Griff. Man nehme also diesen Es Griff (mit ○ bezeichnet) hebe nur den Daumen der linken Hand von seinem Tonloch und man hat das E nur b bezeichnet. Bei genauerer Untersuchung wird man finden, dass man eigentlich den Ton B gegriffen hat. Zu bemerken ist noch, dass es bei obiger E-dur Scala ganz unnöthig ist bei den 3 jetzt bestimmten Tönen Cis, Dis und E mit der rechten Hand den Ton Es zu greifen man lasse von A angefangen die rechte Hand ganz frei und spiele die letzten 3 Töne wie

natürlich bei 1 und 2 mit der geöffneten E-Es Klappe.

F.

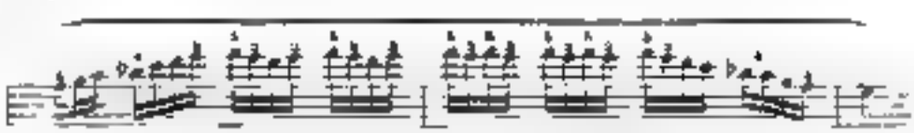
Der Ton F wird ebenfalls auf 4 verschiedene Arten gegriffen, je nachdem die Bedingnisse der erleichterten Technik oder Ansprache des Tones es erfordern. Es ist hier bei diesem Ton unmöglich eine ganz bestimmte Regel aufzustellen, da dieselbe so viele Ausnahmen erleiden müsste, dass die Regel selbst zur Ausnahme nur erscheinen würde. Die richtige Benützung der hier angegebenen 4 Griffe lernt sich am besten durch die vielen practischen Beispiele in dieser Schule, man beobachte nur ganz genau die Bezeichnungen in den Scalen, Fingerübungen und Etüden.



Das erste mit ○ bezeichnete F wird wie das Gabel B mit der linken Hand genommen, und mit der rechten nur die Es-Klappe geöffnet. Dieses F ist im Ton das kräftigste und klingendste, und wird im allgemeinen am besten bei forte gespielten Tönen und Passagen angewandet, ist aber nicht so willig in der Ansprache, daher für feinere Stellen nicht so gut geeignet wie das folgende. Das zweite F mit d bezeichnet wird folgendermassen erhalten.

Man greife den Ton D , und öffne mit dem 5. Finger der linken Hand die As Klappe, und der Ton F erscheint auf die leichteste Art. Dieses F so gegriffen, ist für alle jene Fälle das Beste und Vorzüglichste, wenn dieser Ton mit andern fein und zart verbunden werden muss, wird jedoch seiner schlechten Ansprache halber auch bei Passagen und grossen Sprüngen benützt. Das dritte F mit 5 bezeichnet erhält man dadurch, dass man den Ton

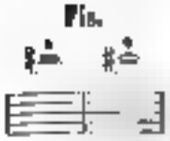
B , welcher oben bei der Erklärung dieses Tones mit 2 bezeichnet ist greift und die As Klappe dazu öffnet. Für diesen Griff lässt sich aber eine Regel aufstellen, da derselbe weniger benützt wird, und hauptsächlich nur in schnarrigen Figuren mit vorausgehenden und gleich wieder darauffolgenden hohen E gebraucht wird, wie in folgenden Fällen, z. B.



etc.

Das vierte F ist eigentlich ganz derselbe Griff wie dieser Letzte, nur mit dem Unterschiede, dass die As-Klappe nicht mit dem 5. Finger der linken Hand, sondern der Hebel dieser As Klappe durch den Zeigefinger der rechten Hand gedrückt wird, welches nur bei dem hohen E-F-Triller geschieht.

Fis.

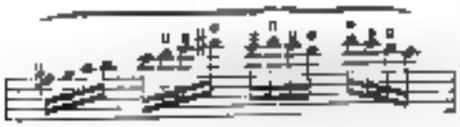
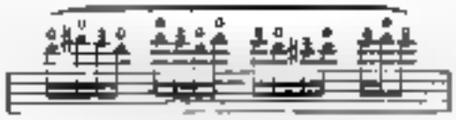


Den Ton Fis erhält man durch zwei verschiedene Griffe. Man greife mit der rechten Hand Es und mit der linken Hand A , so ist dies der Griff, welcher mit 5 bezeichnet ist, und welcher als Hauptgriff für den Ton Fis gelten mag. Derselbe ist sehr gut in der Ansprache, und in Verbindung mit den meisten hohen Tönen, bei einiger Uebung leichtgriffig.

Das 2. Fis, mit ○ bezeichnet, ist in der Behandlung der Embouchure ein viel schwieriger Ton. Derselbe wird

wie das C mit ○ bezeichnet genommen mit dem kleinen Unterschiede, dass die rechte Hand die Es Klappe durch den betreffenden Finger öffnen lässt. Schon durch seine gänzliche Gleichgriffigkeit mit dem für den Anfänger ohnedies schwierigen C sieht man, dass derselbe nur durch die Embouchure erzeugt ist. Bei diesem Ton muss die Embouchure sehr fest sein und die Unterlippe stark auf das Blatt drücken. Man lasse sich anfangs durch einige misslungene Versuche nicht abschrecken, da derselbe durch seine Leichtgriffigkeit so manchen Vortheil gewährt,

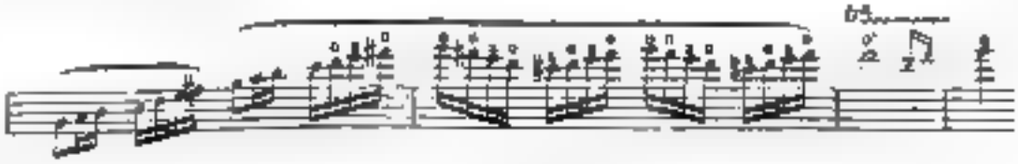
und als Triller in Verbindung gebraucht mit dem hohen G , für welches in diesem Fall auch ein eigenes, siehe im nächstfolgenden Tone gelehrt wird, sich ganz vortrefflich bewährt, sowohl in der Leichtigkeit der Behandlung, als auch in der kräftigern Klangfarbe. Da aber dieses Fis, frei angegeben, zu unsicher ist, so wird es meist in Verbindung mit aufsteigenden Läufen gebraucht, z. B.

 etc. etc. — oder  etc.

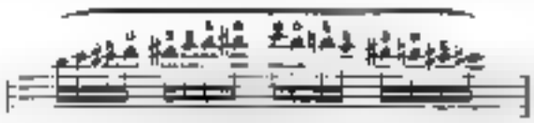
Obige beide Stellen liessen sich mit dem ersten für Fis angegebenen Griff wohl schwerlich schön binden und spielen.

Der Ton G mit 5 bezeichnet, wird auf folgende Weise gegriffen. Man nehme in der rechten Hand den Ton Es und in der linken Hand den Ton B Leicht wird man hieraus seine nahe Griffverwandtschaft mit dem vorhergehenden Tone Fis , welches ebenfalls mit 5 bezeichnet ist, erkennen. Auch dieser Griff gilt wie beim Fis als Hauptgriff für alle Scalen und Passagen bis auf wenige Ausnahmen, und ist sehr gut in Ansprache und Ton.

Bei dem 2. G mit ○, gilt dasselbe über Embouchure, Ansprache und Gebrauch was im vorhergehenden Fis mit ○ bezeichnet gesagt wurde Auch hier lässt sich die nächste Griffverwandtschaft nicht leugnen da dasselbe wie eben dieses Fis (○) genommen wird, mit Ausnahme, dass der 4te Finger der linken Hand die B-Klappe öffnet. Will man aber den Triller auf dem Fis mit ○ bezeichnet, spielen, so nehme man die B-Klappe statt mit dem 4. Finger der linken Hand durch den Hebel mit dem Zeigefinger der rechten Hand, in diesem Falle steht 8 bei dem Trillerzeichen, wodurch dieser Triller sehr leicht wird, (siehe Triller). Folgende Stelle wird den Beweis liefern, dass dieselbe und andere Aehnliche nur mit den bezeichneten Griffen leicht und sicher zu spielen sind



Noch ist zu bemerken, dass wenn die chromatische Scala nur bis zu dem hohen G hinauf, oder von demselben angefangen, heruntersteigt, es am besten ist G und Fis mit ○ bezeichnet zu nehmen, und die chromatische Scala in diesem Falle mit folgender Bezeichnung zu spielen

 etc.

Ein drittes hohes G, welches ich nur in dem Falle gebrauche, wenn es nach dem hohen As unmittelbar folgt, und darauf wieder dieses As folgt, erhält man, wenn man mit der linken Hand den Ton A greift und mit der rechten Hand den Ton G , jedoch den 4. Finger dieser Hand von seinem Tonloch entfernt. Ich habe diesen Griff für einige im pianissimo gegebenen Stellen als nothwendig gefunden, da sich der Ton G so gegriffen, am sichersten dem hohen As anschliesst. und ähnliche Stellen wie folgende sich am Besten mit diesem As verbinden

* Diesen As- Griff siehe in der darauffolgenden Erklärung des Tones.

As.

Der normalmässige Griff für das hohe

As wird gefunden, wenn man in der linken Hand das Gabel B, und in der rechten Hand das Gabel F greift, jedoch dazu die C Klappe schliesst. Da dieser Griff eigentlich aus 2 Gabelgriffen besteht, ist derselbe mit ⁂ bezeichnet. Dieser Ton ist, auf solche Art gegriffen, bestimmt und sicher in allen Nuancen zu gebrauchen, und daher für alle Scalen (mit wenigen Ausnahmen) und Passagen zu benützen. Sollte dieses As durch die Laune des Blattes etwas tiefer stimmen, so öffne man mit dem betreffenden Finger die Cis- Klappe und der Ton stimmt dann gewiss. Man vergleiche dieses As auch in seiner Verbindung mit dem Tone G mit ○

bezeichnet. Das zweite mit 3 bezeichnete As erhält man leicht, wenn man den Ton G, mit 5 bezeichnet greift, und nur mit dem 3. Finger der linken Hand die F Klappe öffnet. Dieser Griff wird nur gebraucht, wenn diesem As obiges G, aus welchem der As Griff stammt, vorausgeht und unmittelbar wieder folgt also z. B.

und wenn das hohe G mit As getrillert wird

A.

Das für alle Scalen und scalenartige Passagen beste A findet sich, wenn man den Ton Es greift, und nur den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloch aufhebt. Es ist derselbe Griff, welcher wie das Cis mit 5 bezeichnet, genommen wird, ein daher blos durch die Embouchure erzeugter, jedoch bei einiger Uebung ganz sicher ansprechender Ton, und ist in allen Nuancen zu gebrauchen. Für diesen Griff gilt das Zeichen ⁂. Der mit ○ bezeichnete Ton A wird gefunden, wenn man das Gabel B mit der linken Hand greift. Da aber dieses A gewöhnlich etwas scharf ist, so legt man in diesem Fall den 4. Finger der rechten Hand auf sein Tonloch, wodurch auch die Fis- Klappe schliesst, und dieses A stimmt dann gewiss. Dieser A-Griff wird gewöhnlich bei gebrochenen Accord-Passagen und grösseren Sprüngen gebraucht, spricht auch bei richtiger Uebung sehr gut, leicht und sicher an. Der weiter Vorgeschrittene vergesse nicht bei diesen hohen Tönen, was ich am Schlusse des 4. Paragraphen über das leichte Drehen des Mundstückes von Links nach Rechts bemerkt habe. Das 3. mit g bezeichnete A wird wie G gegriffen, jedoch mit dem auf seinem Tonloch aufgelegtem 4. Finger der rechten Hand, und ist nur für den gewiss seltenen Fall hier angegeben, wenn man das hohe A mit dem hohen B trillern will, welches sehr leicht ist da dies mit der As- Klappe bewerkstelligt wird (siehe den Ton B mit as bezeichnet).

B.

Das hohe B kann auf 2 verschiedene Arten gebracht werden. Der für alle Fälle vorzüglichere Griff ist leicht zu finden. Man nehme den Ton C, hebe den Zeigefinger der linken Hand von seinem Tonloche und mit richtiger Embouchure ist dieser Ton leicht erzeugt, derselbe schliesst sich allen vorhergehenden Tönen leicht und bindend an und ist selbst mit dem Entferntesten leicht in Verbindung zu bringen. Seiner Griffähnlichkeit mit dem Tone C zu Folge ist er auch mit c bezeichnet.

Das zweite B wird nur wie der Ton As gegriffen mit aufgelegtem 4. Finger der rechten Hand. Da er ein rein durch die Embouchure erzeugter Ton ist, so wird er auch nur hauptsächlich in der Verbindung mit dem hohen A, welches mit G bezeichnet ist, als dessen Trillerton gebraucht.

Das hohe H ist am sichersten und besten durch folgenden Griff hervor zu bringen. Man nehme in der linken Hand den Ton A , in der rechten Hand den Ton E , und schliesse dann mit dem betreffenden 3ten Finger derselben Hand die C-Klappe . Sollte das Blatt diesen Ton etwas treiben und zu hoch geben, so helfe man sich in diesem Falle durch Folgendes: Man greife mit der rechten Hand statt den Ton E den Ton C , und hebe nur den Zeigefinger derselben Hand von seinem Tonloche, und das H ist tiefer geworden, natürlich die linke Hand bleibt unverändert auf dem Tone A liegen.

Das hohe C ein rein durch die Embouchure künstlich erzeugter Ton, wird am Besten wohl durch folgende Griffe erhalten. Mit der linken Hand nehme man den Ton H , und mit der rechten Hand greife man den Ton F , mit 4 bezeichnet. Doch ist dessen leichtes und schweres Hervorbringen gänzlich vom Blatte abhängig; wie die noch folgenden Töne.

Das hohe Cis erhält man am sichersten durch folgenden Griff: die linke Hand greift das Gabel-B und die rechte Es . Dieses Cis ist mit diesem Griff bei gutem Blatt mit Sicherheit hervor zu bringen.

Das hohe D liegt bei gutem Blatt ebenfalls noch in der Möglichkeit, wird aber stets nur ein Ausnahmefall sein, und so setze ich diesen Ton mehr als Curiosität hierher. Der Griff dazu ist. Man greift den Ton Cis hebe aber den 4. Finger der rechten Hand und den Zeigefinger der linken Hand jeden von seinem Tonloch, und man hat ein hohes D, welches spielen kann, wer Lust dazu hat.

§ VI.

Der Triller und seine Lehre.

Der Triller ist in seiner richtigen technischen Behandlung einer der schwierigsten Manieren und Verzierungen und bedarf eines rastlosen und beharrlichen Studiums. Es ist nicht zu leugnen, dass der Triller ebenso wie die Technik, die Tonbildung, das staccato und überhaupt alles, was zur höheren Kunst gezählt wird, eine glückliche Anlage des Künstlers erfordert, denn die Natur spottet auch hier öfters allen Bemühungen des mit besten Anlagen begabten Künstlers, und ich habe Virtuosen gekannt, welche bei der ausgebildetsten Technik keinen schönen Triller spielen konnten, und wieder andere, denen es unmöglich wurde bei grösster Uebung ein staccato mit Sicherheit zu bringen. Doch da sich keine Lehre um individuelle Begabungen und Nichtbegabungen kümmern kann, so fordert dieselbe das emsigste Bemühen, den Anforderungen der Kunst zu genügen, und der für das Eine oder Andere mit weniger Talent und Anlagen Begabte, wird durch sein rastloses Streben nach Vervollkommnung wenigstens so viel erreichen, dass er seine Schwächen mit künstlerischem Anstand zu decken weiss.

Der Triller besteht aus zwei schnell und öfters auf einander folgenden Tönen, welche entweder je nach der Vorzeichnung eines Stückes aus einer grossen oder kleinen Secunde bestehen, und von dem der tiefere Ton der Hauptton ist, auf welchen der Triller eigentlich geschlagen wird. Wie eben gesagt, bedingt die Tonart, in welcher sich die Note befindet, auf welcher der Triller steht, entweder die kleine oder grosse Secunde, so dass es also ein grosser musikalischer Verstoss wäre, wenn ich bei folgender Note mit E, und bei mit Es den Triller schlagen würde. Sollte dies aber trotz der Vorzeichnung dennoch geschehen müssen, welches oft vorkommen kann, wenn diese Triller-Hauptnote einer andern Harmonie angehört, so wird bei dem ersten Fall ein ♮, bei dem Zweiten ein ♭ oder in andern Fällen ein ♯ über oder neben das Trillerzeichen gesetzt.

Es gibt verschiedene Gattungen von Trillern, welche aber im Ganzen genommen, nicht sehr wesentlich von einander verschieden sind. So fangen einige den Triller mit der obern Note an, z. B.

andere, denen ich mich selbst anschliesse, fangen den Triller mit der Note an, auf welcher der Triller steht, also z. B.

Die Gründe warum ich letztere Art vorziehe sind erstens, dass der Ton auf welchem der Triller steht bestimmter angegeben ist, und zweitens dass ich mich in der ersten angegebenen Art eines Gefühls des Herabtrillerns nicht erwehren kann.

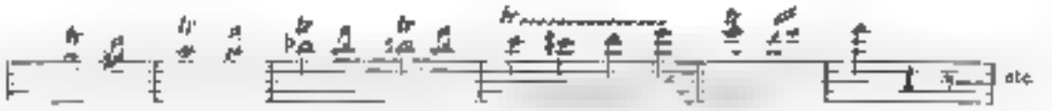
Gewöhnlich hat der Triller einen Nachschlag welcher aus dem Ton des eine Klangstufe unter dem Hauptione des Trillers und aus dem nochmaligen Angeben des Hauptions besteht, diese beiden Töne müssen aber eben so schnell als der Triller selbst aufeinander folgen In diesem Falle setzt man gewöhnlich das Trillerzeichen mit einem kleinen Häkchen am Schlusse (tr).

Auch hier ist bei dem Nachschlage genau auf die Vorzeichnung des Stückes und auf die Tonart zu sehen, in welcher sich der Triller-Hauptton befindet, und genau Acht zu geben, ob der Nachschlag mit einem ganzen oder halben Ton tiefer zu geben ist. Findet das Letztere statt, so schreibt der vorsichtige Componist nach dem Hauptton am Ende des Trillers mit Noten aus, z. B.

Bei getragenen Stellen, oder in sehr langsamen Tempo, wie in Adagio Largo Larghetto muss der Nachschlag breiter und langsamer als der Triller selbst gemacht werden, da der Triller selbst oft langsamer angefangen werden, namentlich wird Letzteres am Besten am Platze sein, wenn in solchen Fällen dem Triller-Hauptton sein Vorschlag oder Mordent vorausgeschrieben ist, wie z. B.

doch beruht dies mehr auf dem richtigen feineren Geschmack des Künstlers selbst.

Steht über oder unter der Note das Trillerzeichen (tr) so soll dies den Triller ohne Nachschlag bedeuten, welchen ich aber nur in seltenen Fällen gebrauche, da diese Art des Trillers keinen schönen Schluss findet. Ich wende denselben nur in schnell aufeinander folgende Triller (welche man Kettentriller nennt) an, z. B.



Wenn dem Triller ein Vorschlag vorausgeht welcher aus der untern Note des Hauptions und aus dem selbst besteht, z. B.

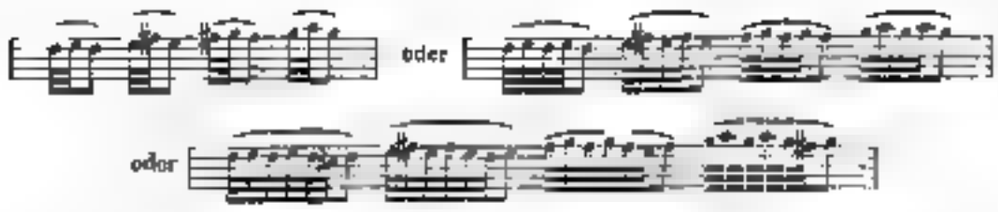
oder aus 3 Noten, von denen die erste einen Ton tiefer als der Hauptton, die zweite der Hauptton selbst die dritte einen Ton höher als der Hauptton ist, z. B.

so wird dieser Triller, der Triller von unten genannt. Der Triller von oben ist in allem das Gegentheil von dem Triller von unten, z. B.

Diese Triller werden gewöhnlich mit ihren Vorschlägen genau bezeichnet, und so ausgeschrieben wie sie hier oben stehen.

Eine andere Art Triller ist der Pralltriller, auch Halbtriller genannt. Die Dauer eines Pralltrillers hängt von den Umständen und der Beschaffenheit der Passagen ab. Die älteren Meister, wie z. B. Clementi etc. lehren denselben nach abwärts getrillert, doch in der neuern Zeit ist er mehr den Gesetzen des Trillers unterworfen worden und wird mit der grossen und kleinen aufwärtsgehenden Secunde, mit und ohne Nachschlag getrillert. Sein Zeichen ist gewöhnlich ⁓. Nachfolgende Stelle

kann wie folgt



gespielt werden.

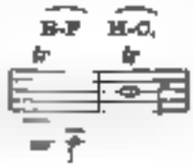
Dies hängt hauptsächlich vom Zeitmass ab ob Jemand schnell oder langsam geht. Die alten Meister haben eine so grosse Verschiedenheit der Trillerarten und Doppelschläge, dass es zu weit führen würde, dieselben alle hier anzuführen. Die neuere deutliche Schreibart macht die Kenntniss derselben wenigstens für die Clarinett-Schule ziemlich überflüssig, da man um eine ähnliche Wirkung zu haben, entweder manches in Noten ausschreibt oder die Vor- und Nachschläge genau bezeichnet. Auch ist es ziemlich gleich ob ich folgende Stelle, z. B.

spiele.

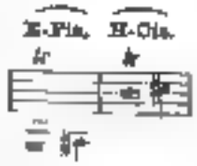
Der Unterschied ist kaum zu hören, und ist er zu hören, so liegt auch wirklich wenig daran. Wer jedoch sich mit dem hier Gesagten nicht begnügen will, der sehe Clementi's Klavierschule nach, und seine Wissbegierde wird hinlänglich befriedigt werden.

Nun zur näheren Erklärung aller auf dieser Clarinette möglichen Triller, und auf welche Art, und mit welchen Griffen dieselben zu nehmen sind

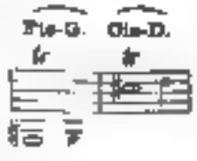
Da ich oben die Eigenschaft eines Trillers schon beschrieben habe, so übergehe ich alle diejenigen Triller, welche keine andere technische Schwierigkeiten als das Trillern überhaupt bieten und beschreibe nur solche, bei denen besondere Bemerkungen von Griffen und Fingerlagenwissen nöthig sind sowie alle diejenigen bei welchen die Mehrgriffigkeit eines Tones einen Zweifel übrig lassen.



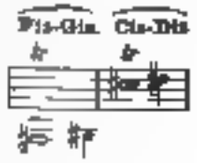
Ich fange wie in der Erklärung des Griffsystems im vorigen §. V bei dem tiefen E. Triller und bei dem gleichgriffigen H. Triller an. Das tiefe E bedarf keiner weiteren Bemerkung als dass bei diesem Ton kein Nachschlag möglich ist, eben weil dieses E schon der tiefste Ton ist. Bei dem Ton H muss die Bemerkung gemacht werden dass der Zeigefinger der linken Hand die A Klappe schon bei dem H öffnen soll. Es ist dies den Vortheil eines leichteren Ansprechens des Tones H, hat für seinen Trillerton C durchaus keinen Nachtheil, und es kann das A oder Ais zu Nachschlag leichter gebracht werden, wenn der Finger schon auf der A-Klappe ruht.



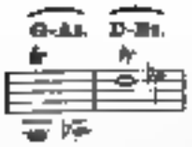
Bei dem tiefen E-Fis und bei dem gleichgriffigen H Cis Triller wird schon bei dem E oder H die Aushebung für Fis oder Cis mit dem Daumen der rechten Hand genommen und wie h g F oder H h C getrillert, da der Mechanismus der Ausbebung so gerichtet ist, dass die H-Klappe wenn sie geschlossen wird die Cis-Klappe wieder zudrückt



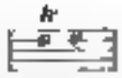
Fis-G und Cis-D Triller bedürfen nur der Bemerkung, dass bei dem Fis oder Cis während des Trillers der 5te Finger der linken Hand auf seiner Klappe liegen bleibt, und dass wenn ein ganzer Ton nachgeschlagen werden soll, beim Fis Triller also das E, und beim Cis-Triller das H, dann das Fis oder Cis statt mit dem 5ten Finger der linken Hand, mit der Ausbebung genommen wird.

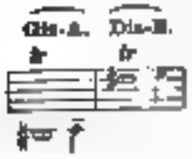


Diese beiden schwierigen Triller Fis-Gis und Cis Dis sind ermöglicht wenn man das Fis oder Cis mit der Ausbebung nimmt, und den Triller mit dem Es- Hebel, welcher mit dem 5ten Finger der linken Hand genommen wird schlägt. Die rechte Hand bleibt in diesem Fall unverändert auf dem Fis oder Cis liegen, namentlich wenn der Nachschlag durch einen ganzen Ton abwärts gebildet werden muss. Ist der Nachschlag jedoch ein halber Ton, so muss die Ausbebung bei diesem Ton natürlich aufgehoben werden, und das darauffolgende Fis oder Cis wieder mit dem 5ten Finger der linken Hand, und der Schlusston Gis oder Dis mit dem 5ten Finger der rechten Hand genommen werden, also z. B.

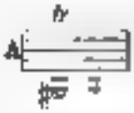


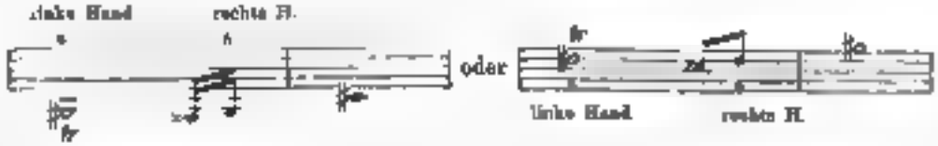
G-As. D-Es.

G-As **oder D Es**  Triller bietet keine andere Schwierigkeit als den der guten Uebung des 5ten Fingers der rechten Hand und die Bemerkung, dass deren Nachschlag Fis und Cis nicht mit der Aushebung ☝, sondern mit dem 5ten Finger der linken Hand genommen wird.

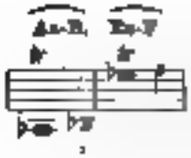


Gis-A. Dis-H.

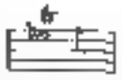
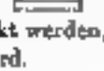
Die beiden Triller **Gis A**  und **Dis-H** sind am leichtesten, wenn man das Gis oder Dis durch den Hebel der **Es** Klappe mit dem 5ten Finger der linken Hand nimmt und nur mit dem 4ten Finger der rechten Hand trillert, so das eigentlich nur G A und D E getrillert wird. Bei dem Nachschlage F s Fis Gis oder C s Cis Dis ist zu bemerken, dass man bei den ersten Tönen F s Fis und Cis C is natürlich den Hebel ausläßt um diese Töne zu erhalten, und die darauffolgenden Töne Gis oder Dis nicht wieder mit diesem Hebel nimmt, sondern mit dem 5ten Finger der rechten Hand, also z. B.

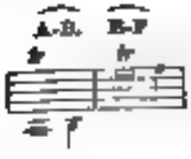


Muss der Nachschlag mit einem ganzen Ton tiefer gemacht werden, so ist diess nicht schwierig, da der Es-Hebel, wenn er bei Gis oder Dis schon gedrückt ist, ganz auf der tiefen Fis-Klappe aufliegt, und es nur eines kleinen Ruckes des 5ten Fingers der linken Hand auf diese tiefe Fis-Klappe bedarf, um den ganzen Ton dieses Nachschlages zu greifen, das auf dieses Fis oder Gis folgende Gis oder Dis muss aber, wie im ersten Falle, mit dem 5ten Finger der rechten Hand wieder genommen werden, z. B.

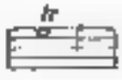
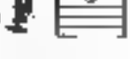


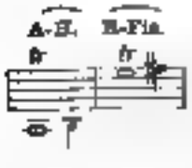
As-H. Es-F

Die beiden Triller **As H** und **Es-F**  können auf verschiedene Art gespielt werden. Die erste Art, der ich den Vorzug gebe, ist folgende: Man nehme das As oder Es mit dem 5ten Finger der linken Hand durch den Hebel der Es- Klappe, und trillere mit dem 3ten Finger (Mittelfinger) das B oder F. Oder man nehme das As oder Es wie gewöhnlich mit dem 5ten Finger der rechten Hand, und schlage den Triller ebenfalls mit dem Mittelfinger, oder man nehme das As und Es wie gewöhnlich, und trillere mit der F-  Klappe mittelst deren Hebels mit dem 5ten Finger der linken Hand. Bei der ersten Art muss jedoch bemerkt werden, dass das jetzige As oder Es des Nachschlages wieder mit dem 5ten Finger der rechten Hand genommen wird.

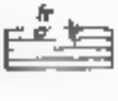


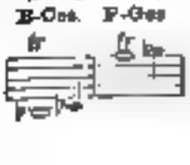
A-H. B-F

Der **A B** oder **E F**  Triller wird entweder mit dem 4ten Finger der rechten Hand durch die  Klappe, oder mit dem 5ten Finger der linken Hand durch deren Hebel geschlagen.

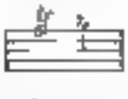


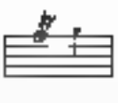
A-H. B-Fis.

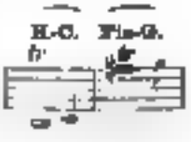
Die Triller **A H** und **B Fis**  sind sehr leicht, und werden nur durch den 3ten Finger der rechten Hand gespielt.



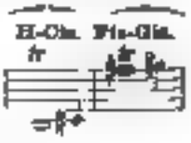
B-Ces. F-Ges

Die beiden Triller **B Ces** und **F Ges**  können auf zweierlei Art gespielt werden. Die Erste ist, man nimmt das B oder F durch die Klappe mit dem 4ten Finger der rechten Hand, lässt aber diesen Finger während des Trillers auf der Klappe ruhen, und trillert mit dem 3ten Finger der rechten Hand. Dieser Triller wird gebraucht, wenn sein Nachschlag ein halber Ton ist. Ist aber der Nachschlag ein ganzer Ton, so nimmt man das B oder F mit dem Gabelgriff und trillert nur mit dem 4ten Finger der rechten Hand.

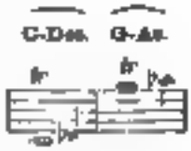
Der Triller **B C** und **F-G**  wird ebenfalls auf zwei verschiedene Arten gemacht. Ist der Nachschlag ein halber Ton, so nimmt man das B oder F durch die F- Klappe mit dem 4ten Finger der rechten Hand, lässt aber den 4ten und 5ten Finger liegen, und trillert nur mit dem Zeigefinger. Steht aber die Note, welche auf dem Triller folgt, tiefer so nimmt man das B oder F des Nachschlages mit dem Gabelgriff. Besteht der Nachschlag aber aus einem ganzen Ton, so muss das B und F mit dem Gabelgriff genommen werden, der 4te Finger bleibt dann während des Trillers liegen, und der Triller wird nur mit dem Zeigefinger geschlagen.

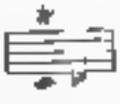


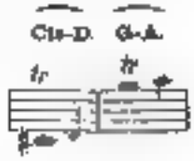
Die beiden Triller **H C** und **Fis G** bedürfen keiner Bemerkung



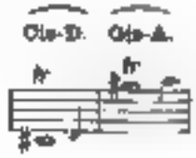
Die beiden Triller **H Cis** und **Fis Gis** gehören in der Stimmung zu den Unvollkommensten auf der Clarinette. Durch mechanische Vorrichtung wäre es wohl keine Schwierigkeit dieselben völlig rein zu geben, doch würde der Mechanismus so complicirt, dass man um dem einen Uebel zu entgehen in ein grösseres fiele (§. II Pentarrieder), und so entbehre ich lieber einige Vortheile wenn ich dieselben auf Kosten der allgemeinen Schönheit erkaufen muss. Doch zu den beiden Trillern zurück. Man greift den Ton H oder Fis, lässt diese Töne aber gegriffen liegen und trillert durch die As- Klappe mit dem 5ten Finger der linken Hand. Die Unvollkommenheit dieses Trillers leuchtet hier Jedem ein und man thut am Besten, diese Triller so viel als möglich zu vermeiden



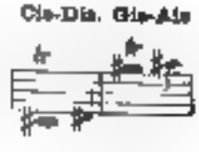
C Des  und **G As** sind sehr leichte Triller, indem dieselben durch den Hebel der As- Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand geschlagen werden, und bedürfen keiner weiteren Besprechung.



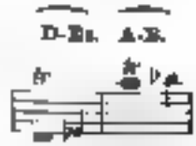
ebenso **C-D** und **G-A**

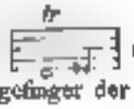
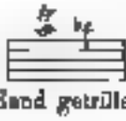


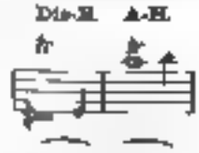
Die beiden Triller **Cis-D** und **Gis-A** sind ebenfalls sehr leicht ausführbar. Man nimmt das Cis oder Gis durch den Hebel der As- Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand, lässt denselben aber während des Trillers auf der Klappe ruhen, und trillert mit dem 4ten Finger der linken Hand. Zu bemerken ist hier jedoch, dass bei dem Triller Nachschlag man darauf sehen muss welcher Ton dem Triller-Hauptton folgt, und hiernach das Bedürfniss richtet, ob man den letzten Ton des Nachschlages (welches also der Triller Hauptton Cis oder Gis in diesem Falle ist) mit dem Zeigefinger der rechten Hand oder mit dem 5ten Finger der linken Hand nimmt.

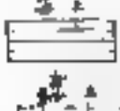


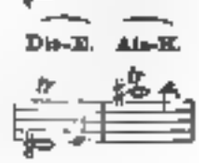
Die schwierigen Triller **Cis Dis** und **Gis Ais** sind ermöglicht wie folgt. Man greife das Cis oder Gis mit dem 5ten Finger der linken Hand und trillere mittelst des Hebels der B- Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand, lasse aber natürlich die linke Hand während des Trillers auf dem Cis oder Gis liegen. Dieser Triller ist zwar ebenfalls nicht ganz stichhaltig in der Stimmung doch gut zu gebrauchen. Zu bemerken ist nur noch, dass man die Cis- oder Gis-Klappe während des Trillers nicht ganz niederdrückt, damit der B-Hebel, welcher über diese Klappe weggeht, genug Spielraum hat.

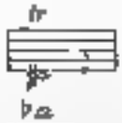


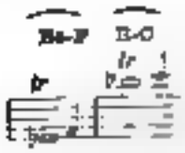
Die beiden Triller **D-Es**  und **A B**  sind sehr leicht, da das Es oder B durch den Hebel derselben Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand getrillert wird.



Die Triller **D-E** und **A H**  bedürfen ihrer natürlichen Art wegen keiner Bemerkung.

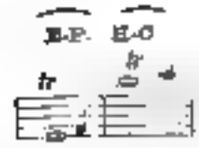


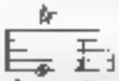
Die Triller **Dis-E**  und **Ais H** sind ebenfalls sehr leichte Triller da das Dis oder Ais durch den Hebel der B Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand genommen wird, und nur mit dem 4ten Finger der Triller geschlagen wird.

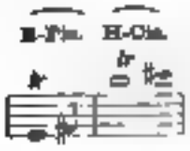


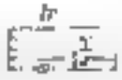
Der Es F und B-C Triller kann auf folgende Art gespielt werden. Entweder greife man das Es oder B mit dem 4ten Finger der linken Hand, oder durch den Hebel der Es- und B-Klappe mit dem Zeigefinger der rechten Hand. In beiden Fällen lasse man ebenso den Finger auf der Klappe oder den Hebel liegen und trillere mit dem Zeigefinger der linken Hand. Eine dritte Art für den B-Triller ist folgende. Man nehme das B durch die Klappe mit dem 4ten Finger der linken Hand und schlage den Triller mit dem Zeigefinger der rechten Hand mittelst der Trillerklappe Nr. 2 (siehe die abgebildete Clarinette in der ersten Tabelle). Diese letzte Art des B Trillers gebrauche ich hauptsächlich nur wenn dieser B-Triller sich in einer Trillerkette befindet z. B.

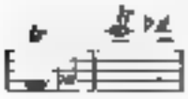
weil in solchen ähnlichen Fällen das darauffolgende ♮H und C ebenfalls mit der Trillerklappe Nr. 2 getrillert wird (siehe den H- und C- Triller).

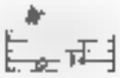
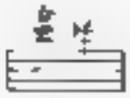


Der E F  und H-C Triller wird durch den Hebel der F Klappe mit dem 4ten oder 5ten Finger der linken Hand gespielt. Befindet sich das H in einem Kettentriller wie oben gesagt wurde, so wird das H mit der Triller-Klappe Nr. 2 getrillert.

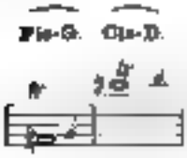


Der E Fis  Triller kann auf zweierlei Art gespielt werden. Die erste Art ist die sealaartige mit dem Zeigefinger der linken Hand den Triller zu schlagen. Die zweite Art ist folgende: man greife den Ton E und spiele den Triller mit der Trillerklappe Nr. 2, welches Oeffnen dieser Klappe ein reines Fis gibt. H Cis wird auf dieselbe Art wie der letztbesprochene E-Fis-Triller gespielt.



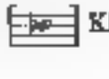
Die beiden Triller F Ges  und C-Des  können auf ganz gleiche Art hervorgebracht werden. Man greife das F oder C mit der Klappe, besser aber noch durch den Hebel der Klappe mit dem 4ten oder 5ten Finger der linken Hand, und trillere nur mit dem Zeigefinger der linken Hand. Ein zweiter Triller für C-Des ist folgender. Das C mit der Gabel (◯) zu nehmen und mit der As- Klappe zu trillern.

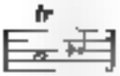
Der Triller F-G und C-D sind ganz gleichgriffig. Man nimmt das F oder C durch die Klappe mit dem 5ten Finger der linken Hand, und schlägt den Triller mit der Trillerklappe Nr. 2. Je nachdem es die Töne, die diesem Triller vorausgehen bedingen wird das F oder C auch mit der Gabel (◯) gegriffen, und dann mit derselben Triller-Klappe Nr. 2 der Triller geschlagen.

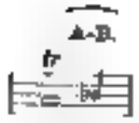


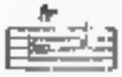
Der Triller Fis G ist sehr einfach, man greift das Fis und trillert mit der Trillerklappe Nr. 2. Der Triller Cis D wird jedoch auf zweierlei Arten gespielt. Die Erste ist: Man nehme das Cis mit dem Griff (◯) bezeichnet, und schlägt dann den Triller mit der As- Klappe oder die zweite Art ist: das das Cis, mit dem Griff ♭ bezeichnet, genommen wird, und der Triller mit dem Mittelfinger der rechten Hand oder besser auch mit obiger As-Klappe geschlagen wird. Die erste Art ist die Bessere, jedoch richtet sich auch hier, wie überhaupt bei allen mehrgriffigen Tönen, das Bessere nach dem Praktischeren.

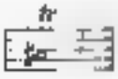
Die Triller G-As und G-A verstehen sich von selbst ohne nähere Erklärung.

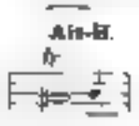
Der Triller Gis A ist technisch schwieriger auszuführen. Ich gebe hier 2 verschiedene Arten an, von welchen die letztere nur die bessere scheint, wenigstens ist der Triller reiner in der Stimmung. Die erste Art ist dass man das Gis mit der Klappe greift, den Finger aber auf der Klappe liegen lässt und mit der A Klappe den Triller schlägt, dieser Triller bedarf einer guten Uebung. Die zweite Art diesen Triller zu bringen ist: Man greife das As und schlage den Triller durch die B-  Klappe mit dem Daumen der linken Hand.

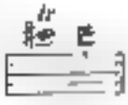
Der Triller **A B**  versteht sich von selbst, und bedarf nur der Uebung.



Die beiden Triller **A-H** und **H-C**  werden beide durch die Trillerklappe Nr. 1 geschlagen.

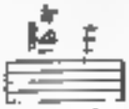
Der Triller **Ais H**  ist fast nicht zu bringen und man hilft sich mit dem H C Triller. Will ihn aber Jemand durchaus haben, so greife er das H öffne aber bei dem H schon die A und As Klappe, und hebe den Daumen von dem G-Loch auf, diess gibt ein etwas schwer ansprechendes H, nun lasse man alles fest liegen und trillere mit dem Mittelfinger der linken Hand so gut es geht bei einiger Uebung und guter Embouchure kann er so am Besten gebracht werden.

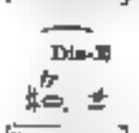


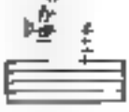
Bei dem **Cis Dis**  Triller greife man das Cis, mit ○ bezeichnet, und trillere mit der A Klappe. Dieser Triller ist ganz rein und schön und bei richtiger Embouchure in den feinsten Nuancen zu gebrauchen.

Der Triller **D Es** wird erhalten, wenn man das D mit ○ bezeichnet, nimmt, und den Triller mit der As Klappe schlägt.

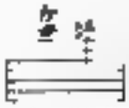
Bei dem Triller **D E** kann man das D mit ⊙ oder mit 4 bezeichnet, nehmen, der Triller wird dann nur mit dem Zeigefinger der rechten Hand geschlagen.

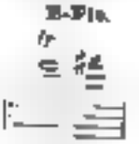
Den Triller **Dis E**  erhält man wenn man das Dis mit 2 bezeichnet, nimmt, und den Triller mit dem Zeigefinger der rechten Hand schlägt.

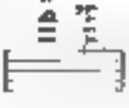


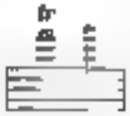
Auch bei dem Triller **Es F**  nehme man das Es mit 2 bezeichnet, lasse alles liegen, und trillere nur mit dem 4ten Finger der linken Hand. Bei dem Nachschlage D nehme man dasselbe mit 4 bezeichnet jedoch ohne die Es Klappe.

Der Triller **E F** ist am sichersten und besten wenn man das E mit 2 bezeichnet nimmt, und den Triller durch den Hebel der As Klappe durch den Zeigefinger der rechten Hand schlägt.

Bei dem **E-Fis**  Triller wird das E ebenfalls mit 2 bezeichnet, genommen und nur mit dem 4ten Finger der linken Hand der Triller geschlagen.



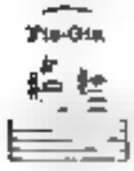
Den Triller **F Ges**  erhält man am besten, wenn man das F mit ⊙ bezeichnet, nimmt, und durch den Hebel der B Klappe den Triller mit dem Zeigefinger der rechten Hand schlägt. Eine andere Art ist, wenn das F mit d bezeichnet, gegriffen wird, und man den Triller nur mit dem 3ten Finger der linken Hand schlägt.

Die einzige und beste Art den Triller **F-G**  geben zu können, ist, wenn das F mit d bezeichnet gegriffen, und der Triller mit dem 3ten und 4ten Finger der linken Hand geschlagen wird, wobei man sich in Acht zu nehmen hat dass der 5te Finger derselben Hand die As Klappe während des Trillers fest aufgedrückt lässt.

Fis-G.

Der Triller Fis G wird auf zweierlei Art gemacht. Bei der Ersten nehme man das Fis mit 5 bezeichnet, und schlage den Triller mit dem 3ten Finger der linken Hand. Die zweite Art ist, wenn das Fis mit ○ bezeichnet, gegriffen wird, und der Triller durch den B- Hebel mit dem Zeigefinger der rechten Hand geschlagen wird. Die erste Art ist besser in zarten Stellen, die zweite im forte und fortissimo.

Fis-Gis



Der Fis-Gis Triller ist ermöglicht, wenn man das Fis mit 5 bezeichnet, greift, und mit dem 2ten und 3ten Finger der linken Hand den Triller schlägt, hier heisst es aber die Embouchure festhalten.

G-As

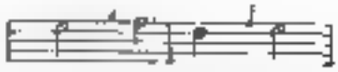
Bei dem G As Triller nimmt man das G mit 5 bezeichnet, und trillert entweder durch die F Klappe mit dem 3ten Finger der linken Hand oder blos mit dem Zeigefinger derselben Hand.

Die übrigen Triller auf dem hohen As, A, B H und C sind zu schwierig, um dieselben bringen zu können, und sind auch wirklich zu unschön, um sich damit abzugeben.

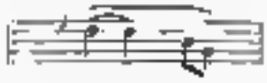
§ VII.

Von dem Vorschlage und dem Mordente (Doppelschlag).

Der Vorschlag und der Mordent gehören zu den Verzierungen der Musik wie der Triller. Ich führe hier von beiden nur so viel dem Clarinettisten, als vortragendem Künstler nöthig, da diese Schule kein Lehrbuch für Musik und Compositions-Studium sein kann, und das Nothwendigste ohnehin schon einen so grossen Raum einnimmt. Es genüge daher von dem Ersteren zu sagen, dass derselbe entweder lang oder kurz ist und dass er in allen möglichen Abständen von seiner Hauptnote stehen kann jedoch in letzterem Falle immer in harmonischer Beziehung mit dem Hauptton stehen muss. Ist der Vorschlag lang, so ist derselbe auch gewöhnlich durch eine werthvollere Vorschlags-Note bezeichnet, als der kurze. z. B.

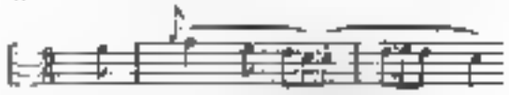


In diesem Fall erhält auch der Vorschlag einen grösseren Ausdruck, Accent, als die darauffolgende Note. Steht der lange Vorschlag vor einer gleichtheiligen Note z. B. vor einer Ganzen, Halben oder Viertels-Note so hat der Vorschlag den Werth der Hälfte dieser Note: steht derselbe vor einer Note mit einem Punkte so hat er den Werth der Note und die Note nur den des Punktes, steht er endlich vor einer gebundenen Note, z. B



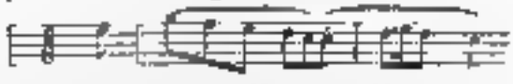
so hat der Vorschlag den vollen Werth der Haupt-Note und die Letzte nur den Werth der gebundenen so lehrt wenigstens die alte Schule. Dasselbe möchte ich aber nicht in allen Fällen unterschreiben, denn obiges Beispiel ist gewiss schöner und richtiger auf folgende Weise gespielt

Viele Meister haben manche durchgehenden Noten als Vorschlag geschrieben. Ich will hier als Beispiel eine Stelle aus Cherubini's Wasserträger anführen, welche so geschrieben steht



etc.

welche aber jeder singen und spielen wird wie folgt

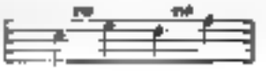


etc.

Auf diese Art finden sich diese Vorschläge in Menge bei Meistern wie: Mozart, Händl, Gluck, Haydn etc. etc. Der kurze Vorschlag ist natürlich gerade das Gegentheil von dem langen, und muss, da er kurz gegeben wird, der Accent auf seine folgende Note fallen. Die neuere Schreibart hat denselben genauer bezeichnet, indem sie demselben noch einen Strich durch den Fuss der Note giebt Da bei den älteren Meistern dies nicht der Fall ist, so muss der Geschmack, die Erfahrung und vor Allem das richtige Verständniss der vorzutragenden Stellen erkennen lassen, ob der Vorschlag lang oder kurz zu geben ist.

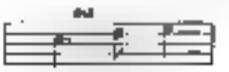
Der Mordent, auch Doppelschlag genannt, ist ebenfalls eine Verzierung, welche schön und nicht so häufig angebracht, den feinen und geschmackvollen Künstler bekundet. Es gab eine Zeit, in welcher mit diesem Artikel ein wahrer Luxus getrieben wurde, und wie auch die Diener mit den abgelegten Kleider ihrer Herrschaften zu schmücken pflegen, und die Letzten sind, welche eine alte Mode zu Grabe tragen, so sind heutzutage die Musikanten noch die Träger dieser Mordent-Mode. Die neuere Zeit hat diesem Luxus durch seine edlere und feinere Geschmacksrichtung den Stab gebrochen.

Der Mordent selbst besteht aus der Note über dem Hauptton auf welchem das Mordent-Zeichen steht, dem Haupttone selbst, und der Note unter dem Haupttone, welche wieder in den Hauptton zurückführt, z. B.



wird so gespielt

steht ein Punkt bei einer Note so muss der letzte Ton des Mordents, welcher der Hauptton wieder ist, den Werth des Punktes haben, z. B.

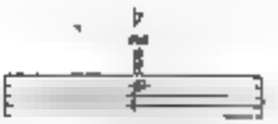


wird gespielt

schnelle punktirte Noten wie z. B.

werden gespielt

Das Zeichen für den Mordent ist , steht ein ♯ oder ein ♭ unter diesem Zeichen so gilt dasselbe für den untern Ton, steht eines von den beiden über dem Mordent-Zeichen, so gilt dies für den obern Ton, z. B.



wird gespielt

Eine bestimmte Regel aufzustellen, wann der untere Ton des Mordents ein halber oder ganzer sein muss, dürfte schwer sein, da öfters das Eine und das Andere richtig ist. Als Regel kann aber aufgestellt werden, dass der Mordent auf dem Hauptton (hier verstehe ich die Töne cis) nur einen halben Ton unter dem Haupton gehen kann, ebenso auf der Quinte und dass als allgemeine Regel gelten kann, wenn der obere Ton des Mordentes um einen ganzen Ton von dem Hauptton sich entfernt, der untere ein halber Ton sein kann, und ist der obere Ton ein halber, der untere ein ganzer sein kann. Der obere Ton des Mordentes muss aber stets leitereigen, das heisst in der Tonart gemacht werden, in welcher sich der Ton befindet, auf welcher der Mordent steht, z. B wenn ich in folgender Stelle

spiele:

so ist dies gewiss falsch

Früher hatte man viele Mordent Zeichen für Verzierungen, die man jetzt mit Noten ausschreibt, viele Zeichen können einen Spieler schon confus machen und man schreibt jetzt lieber,

§ VIII.

Von den Vortragszeichen.

So reich die Musik in ihrem inneren Leben und in der Sprache der Seele ist, so arm ist sie an Zeichen, welche genügend wären, um oft nur nicht gänzlich missverstanden zu werden. Für das Zeitmass haben wir wohl verschiedene Benennungen, vom langsamsten *Largo* bis zum *Prestissimo*, aber welche Grade von Bewegungen liegen dennoch zwischen jeder Tempo-Bezeichnung! Man hat aber *Metronome*, höre ich sagen, da kann es ja gar nicht fehlen! Der *Metronom* schützt auch gewiss vor dem Vergreifen der *Tempi* im Allgemeinen, aber wie viele Momente kommen in einem Musikstücke vor, in welchem das 1, 2, 3, 4 des *Metronoms* unerträglich ist, und ein *ritardando*, *rallentando*, *accelerando* und *stringendo* nur ungenügende Andeutungen sind. Hier muss das innere Gefühl des Künstlers ihn auf das Wahre hinleiten, und ihn darauf aufführen, welche Stellen bewegter, und welche mit zurückgehaltenerem Tempo gespielt werden müssen. Im *Ensemble*-Spiel muss sich aber das Einzelne dem Ganzen, und dieses wieder dem Führer unterordnen, im Concertiren oder *Solo*-Spiel aber ist der Führer der *Solist*. Die Zeichen, um das Steigen und Fallen des Ausdruckes zu bezeichnen, sind ebenfalls nur andeutungsweise genügend.

Für das Zeitmass haben wir folgende Benennungen, welche hier vom angenommten bis zum schnellsten stufenweise geordnet sind

Adagio Grave Largo Larghetto Lento Andante, Andantino Allegretto Moderato Tempo giusto Maestoso, con comodo Allegro, vivace, con Spirito Spiritoso con Brio, con Fuoco Furioso Presto Prestissimo.

Diese Bezeichnungen werden auch durch Beiwörter motificirt, um ihren Sinn zu verstärken oder zu schwächen. Diese sind

Molto di molto (viel) *assai* (sehr); *Non troppo* (nicht allzusehr), *Un poco* (ein wenig) *Quasi* (fast, beinahe, wie), *Più* (mehr) *Meno* (weniger) *Più tosto* (vielmehr) *sempre* (beständig) *Ma* (aber), *con* (mit), *Senza* (ohne) *Con moto* (mit Bewegung) *Brillante* (glänzend) *Agitato* (mit aufgeregter Bewegung), *Sehersando* (in scherzender, spielender Manier), *Sostenuto* (tragend) *A tempo* (in strengem Zeitmasse), *Ad libitum* (nach Gefallen, Belieben). *Rallentando* oder *ritardando* (langsamer werden), *Accelerando* und *stringendo* (schneller werden) etc. etc.

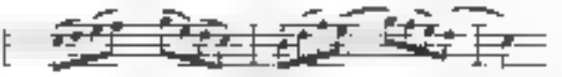
Für den Gefühls-Ausdruck und Vortrag sind folgende Bezeichnungen die wesentlichsten

p. d. h. *Piano* (leise), *pp.* d. h. *Pianissimo* (sehr sehr leise); *Dolce* (süss, mit zartem Gefühl); *Dauce* (sanft) *Mezzo* (mässig) *fo.* d. h. *Forte* (stark) *ffo.* d. h. *Fortissimo* (sehr stark); *Con tutta forza* (mit ganzer Kraft) *fzo.* d. h. *forzando* (wenn eine Note stärker hervorgehoben wird) *Crescendo* oder das Zeichen ——< (stärker werden *Decrescendo* oder dessen Zeichen >—— (schwächer werden), *Dimmuendo* (allmählig sanfter und sanfter abnehmend), *Morendo* (ersterbend) *Cantabile* (singend), *Affettuoso* (zärtlich), *Grazioso* (graziös, elegant) *Con espressione* (mit Ausdruck Empfindung), *Con grand espressione* (mit grossem Ausdruck *Con dolore* (mit Schmerz) *Con energia* (mit Energie, Entschlossenheit), *Tenuto*, abgekürzt *ten.* (die Noten anhalten, ihren vollen Werth geben, in dieser Schule mit einem kleinen Strich über der Note bezeichnet (–).)

Die praktischen Zeichen stehen sich also so zusammen *p pp. fo ffo., fzo.* oder > *ten.* oder –, *cresc* ——< *decresc.* >——

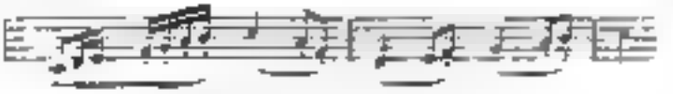
Strichearten gibt es eigentlich nur dreierlei: die gebundene, die gestossene und die gemischte. Steht über den Noten ein Bogen ⌒, so müssen alle Noten so weit der Bogen reicht zusammengebunden, oder wie man sich auch noch ausdrückt, geschliffen werden. Stehen über den Noten Punkte oder ‘ ‘ ‘ ‘, so müssen alle Noten mit der Zunge kurz abgestossen werden, welches *staccato* genannt wird. Sind von den Noten einige gebunden und andere gestossen, so ist dies die gemischte Strichart, z. B.

Die gebundene Strichart kann aber auch eine getheilte sein, wenn nur einige Noten unter sich zusammengebunden werden, z. B.



Das *Staccato* oder die gestossene Strichart zerfällt in zwei verschiedene Arten, in den harten und weichen Stoss. Der harte Stoss muss mit der Zunge sehr scharf und kurz an das Blatt des Mundstückes gebracht werden, in ähnlicher Art als wenn man sehr scharf *tha, tha, tha, tha, tha* sprechen wollte, dieser Stoss hat Punkte oder kleinere Striche über den Noten, z. B.

Der weiche oder gebundene Stoss muss mit weicher, zarter Zunge abgestossen werden, und lautet, als wenn man sehr weich und mulde *da, da, da, da, da* sprechen wollte. Dieser Stoss hat für seine Bezeichnung über seinen Punkten noch einen Bogen, z. B.



Diese angegebenen Strichnoten zerfallen wieder unter sich in verschiedene *Modifikationen* welche durch den Charakter der vorzutragenden Stellen bedingt, und mehr oder weniger von dem feinen Gefühl und Verständniss des Vortragenden abhängig sind. Der Schüler halte sich jedoch genau an die vorgeschriebenen Bezeichnungen, und mache sich zum festen, unumstösslichen Grundsatz, alles auf die ihm vollkommenste Art zu bringen, sich keinen Fehler hingehen zu lassen, und vor allem mit sich nie zufrieden zu sein, denn die Kunst ist lange und das Leben ist kurz.

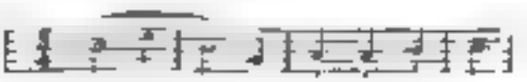
§ IX.

Ueber Vortrag.

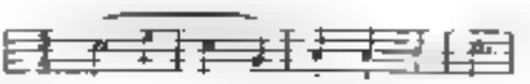
Die Musik schliesst in sich ein so geheimnissvolles, ahnungsreiches Leben, dass es ebenso unmöglich sein würde, über ihre Aussprache bestimmte unumstössliche Grundsätze aufzustellen, als die eigentlichen Gründe anzugeben, warum dieser und jener Gedanke eines begabten Meisters plötzlich zündend in die Herzen von Millionen Menschen schlägt, von ebenso viel Kehlen mit Entzücken und Begeisterung nachgesungen wird, und den Rohesten und Gebildetsten mit gleicher Gewalt fesselt. Das Gefühl für die Schönheit selbst ist ein in des Menschen Brust tiefgepflanztes Geheimniss, und in der Musik der Gesteregruss einer höheren erhabeneren Welt. Ist doch ihr eigentliches Element das Unnennbare, und Gott selbst hat in den Menschen einen so unendlichen Reichthum von Gefühlen gelegt, dass die Sprache nicht fähig ist, all die ahnungsvollen Wunder dieser Gefühls-Welt auszudrücken, und man mit Recht sagen muss: *die Musik fängt an, wo das Wort aufhört, und der Mensch hinübergreift in die körperlose Welt der grossen Harmonie!* Von allen Künsten ist die Musik die schwierigste da nach der Musiker sogar die Form dazu schaffen musste, und bei jeder Schöpfung das *Neue, Ungehörte* bringen soll, hiedurch also jedem Gedanken eigentlich eine neue Form geben muss. Wenn der Componist ein grösseres Werk vollendet, wie viele Musiker hat er nöthig um dasselbe oft einem partheiisch gestimmten Publikum vorzuführen? Wie viele, oder wie wenige sind unter diesen Ausführenden im Stande mit gutem Willen in die Intentionen des Componisten einzugehen? Die Geschichte lehrt von den grössten Meistern Mozart und Beethoven dass man die Genie's ans Kreuz schlägt, weil sie die Unsterblichkeit ihrer Seele gepredigt haben.

Um wie vieles besser ist noch der bildende Künstler daran er arbeitet sein Werk, wenn er stets Modelle in der Natur sucht und findet, selbst fertig, und gibt er es aus den Händen, so wird dasselbe durch keine fremde Hand verpfuscht, und bleibt unverändert der Nachwelt erhalten. Die Partitur ist zwar ebenfalls unverändert sie spricht aber nur dem tiefer Eingeweihten, und bleibt dem grösseren Theil des Publikums stumm. Auch der vortragende Künstler ist einer solchen Menge von Zufälligkeiten unterworfen, dass er ohne Vergleich übler daran ist, als alle übrigen Künstler. Er ist den Launen seines Körpers und seines Instrumentes unterworfen, muss zur bestimmten Minute in ungewohnter Kleidung bereit sein sein Gefühl und seine Kunstfertigkeit zu zeigen und sich gefallen lassen, irgend ein zufälliges Misslingen eines Tones oder einer Stelle von dem für solche Fälle höchst empfänglichen Publikum bemerkt oder bekrittelt zu sehen. Betrachten wir aber z. B. den Maler dagegen welcher sein Bild erst dann Urtheil der Welt übergibt, wenn er es in allen Theilen vollendet und jeden falschen Ton entfernt glaubt so ist die schwierigere Stellung eines vortragenden Künstlers gewiss ausser Zweifel. —

Die Regeln, an welche sich der Schüler in Betreff eines richtigen Vortrags zu halten hat, sind dass sich der Schüler zunächst bestrebe, genau alles so wiederzugeben wie es geschrieben steht die Zeichen genau beobachte und sich selbst frage *warum* dieselben angegeben sind dass er nicht durch Zerreissung der verschiedenen Perioden dem musikalischen Gedanken einen falschen Sinn gebe, z. B. nicht statt

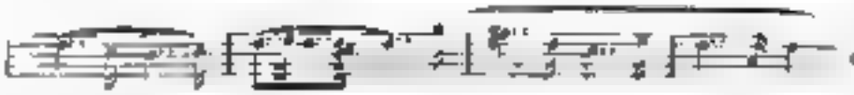


spiele



Ferner, dass er nicht in den grossen Fehler (wie viele) verfällt bei punktirten Noten den Werth derselben nicht genau zu beachten, dass er also z. B. statt zu spielen

diese Stelle so spielt



Dass er ferner alle Auftakte, wenn sie nicht kurz bezeichnet sind kurz spiele ebenso auf die guten Takt-Theile besonders den *ersten* Schlag eines Taktes ein vorzugsweises Augenmerk habe, und die letzten Noten eines Taktes, wenn sie den Eingang in den nächsten bilden, nicht übereile, um so zu sagen, nicht mit der Thür ins Haus zu fallen. Ferner muss auch der Schüler vor allem bedenken das vorgeschriebene Zeitmass strenge einhalten, damit er recht im Takt spielen lerne, denn die freiere Spielart gehört nur für den weiter Vorgeschrittenen.

Zu erwähnen ist ferner noch, dass die haltübergebundene Note vollständig ihren Werth erhalte, und einer länger als kürzer gehalten werde, und dass das Steigen der Töne im Allgemeinen, auch ein Steigen der Empfindung bezeichnet, wie das Sinken derselben den umgekehrten Fall. Dies Letztere ist jedoch natürlich nur im allgemeinen Sinn ge-

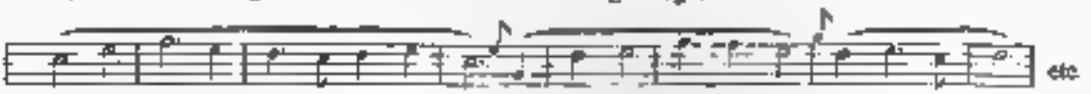
sagt, und der Ausnahmen gibt es unzählige, der Schüler höre nur grosse Meister auf dem Instrumente oder im Gesang, und bei dem mit Gefühl Begabten und Talentvollen wird dieses eine grössere Wirkung hervorbringen, als wenn er Bücher über diesen Punkt liest. Bei den Compositionen grosser Meister ist es Pflicht des vortragenden Künstlers dieselben in ihrer Individualität zu studiren, und nach diesem Studium vorzutragen. Wer einen Mozart wie einen Beethoven, und einen Weber wie einen Spohr vortrüge, wäre wohl als Musiker ein Stümper da ihm von allen das Beste fehlt das Verständniss. Es gibt jedoch eine andere Art von Compositionen, welche freier und ungebundener gespielt werden können, und in welchen der Künstler seine eigentliche Individualität zur Geltung bringen kann und soll. Es sind diess die Compositionen für die Instrumente, welche den Zweck haben dem Künstler Gelegenheit zu geben, sowohl seine eigene Gefühlswelt, als auch seine technische Fertigkeit und die Schönheiten und Eigenthümlichkeiten seines Instrumentes zu zeigen. In solchen Compositionen ist der Vortrag oft ein so freier und ungebundener, dass ein und dasselbe Musikstück durch eine andere Gefühlsauffassung ein ganz Neues wird. Wer hat nicht selbst grössere Compositionen von 2 verschiedenen grässeren Mustern spielen oder singen hören und dieselben Compositionen von jedem ganz verschieden vortragen, wer kann sagen, welches das Richtige war, da beides tief empfunden so vorgetragen wurde, als wäre die Composition eine plötzliche Eingebung des Vortragenden selbst. diess ist die höchste Stufe des Vortrags. Doch soll das Gesagte nicht auf die Meinung führen, dass man den Grundcharakter eines Musikstückes, welches die erste Bedingung einer richtigen Auffassung ist, nach Belieben verwandeln darf. Es soll eigentlich nur bedeuten, dass für den Ausdruck von Freude, Schmerz, Ruhe, Grösse, Anmuth etc. etc. jeder seine eigene Empfindung haben kann, und so seine individuelle Auffassung mit dem vorzutragenden Stücke vereint. — Die Kunst hat vorgeschriebene Bahnen und Gesetze, aber keine Fesseln. Schliesslich ist zu bemerken, dass jeder Vortragende mit sich vollständig im Klaren sein muss, was und wie er es ausdrücken will. Er muss sein vorzutragendes Musikstück völlig in sich aufgenommen haben, dem Charakter, sowohl in der Auffassung als in der Manier treu bleiben, und beides mit dem feinsten und edelsten Geschmack wiederzugeben im Stande sein. Daher ist es nothwendig, dass der vortragende Künstler jedenfalls so viel musikalische Bildung besitze, um ein Musikstück aus der Partitur in allen seinen harmonischen und melodischen Beziehungen genau kennen zu lernen, ohne welches er nie im Stande sein wird, Gründe für seine Auffassung geltend machen zu können, da er selbst sich keine musikalische Rechenschaft darüber zu geben weiss, und ohne diese Kenntniss im höchsten und glücklichsten Fall ein talentvoller Naturalist, nie aber auf den Namen eines Musikers und Künstlers Anspruch machen kann. Auch verdient der wohl keine besondere Beachtung, welcher mit Talent begabt, seine eigene Kunst keiner näheren Erkenntniss würdigt.

§ X.

Vom Athem. (𝄽)

Der Athem ist für den Bläser, was für den Geiger der Bogen ist, daher dessen richtige Behandlung von grösster Wichtigkeit.

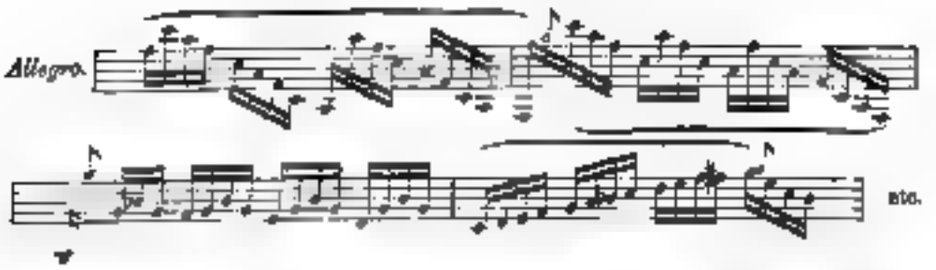
Die erste Regel für einen Bläser ist dass er immer so viel Athem in sich aufnimmt, um bis an den nächsten Moment, wo er wieder frischen Athem holen kann genügend damit auszureichen. daher nie so lange fortspiele, bis er sich so zu sagen ganz ausgegeben hat. Abgesehen davon, dass diess ein sehr grosser Fehler ist, da er sich hiedurch so ermüdet, dass schon die zunächst zu spielende Stelle unruhig und unsicher im Ton wird, so bringt es um bei dem Vergleich mit dem Violinbogen zu bleiben, auf den Zuhörer dieselbe ängstliche Wirkung hervor, als wenn ein Violinspieler so lange mit einem Bogenstrich spielt, bis derselbe vom Frosch bis an die Spitze zu Ende ist. Es fragt sich nun, wann soll der Athem geholt werden, und diess lässt sich im Allgemeinen schon genauer bestimmen. Die Musik besteht aus Perioden und die Perioden wieder aus mehreren Phrasen, ist also so eine Phrase zu Ende, so nehme ich frischen Athem, für welches folgendes Zeichen in dieser Schule gilt (𝄽) z. B.



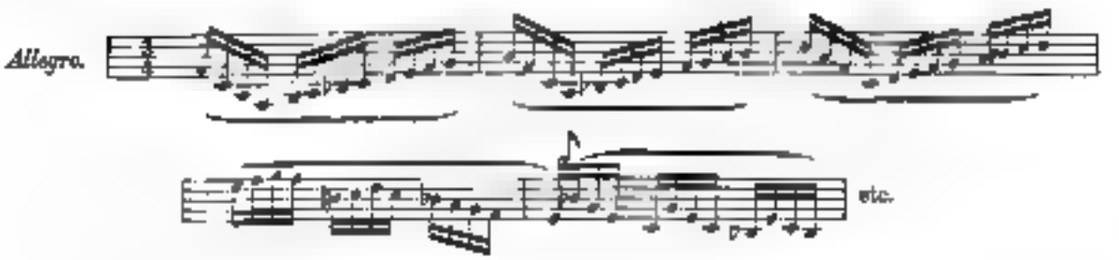
Die erste Phrase ist hier mit dem C zu Ende und hier hole ich Athem, das darauffolgende G ist schon der Auftackt zur folgenden Phrase, und hier wird vor dem Auftackt G Athem geholt. die zweite Phrase besteht nur aus 2 Tacktes, und kann zwischen dem Takt der Athem geholt werden. — Ferner kann der Athem geholt werden stets nach einer zusammengebundenen, oder nach einer längeren punktirten Note z. B

Vor jedem Ton welcher ein Auftakt ist

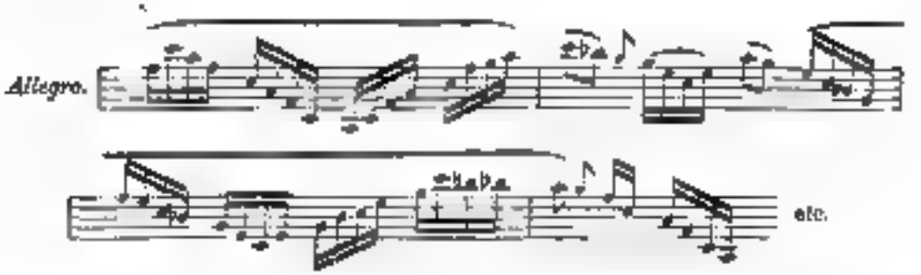
Ferner in schnellen Passagen nach der Note, die durch eine solche Passage erstrebt wird, sowohl der Höhe als der Tiefe zu, oder nach der ersten Note des Tactes, oder vor der letzten Note desselben. Z. B.



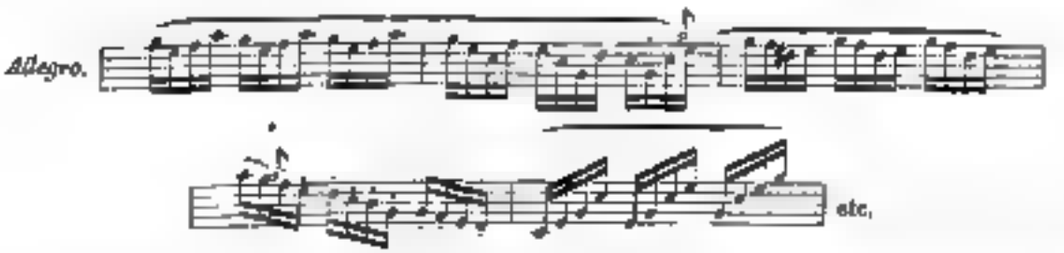
oder



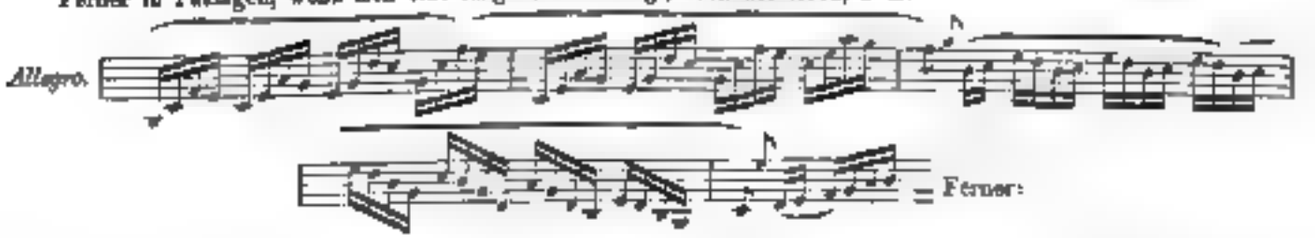
oder



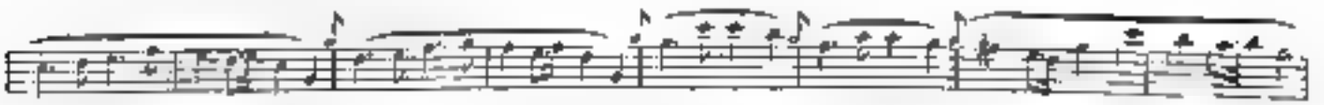
oder



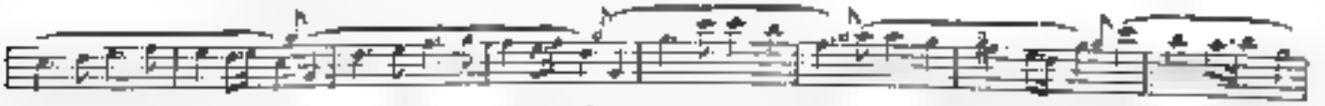
Ferner in Passagen, wenn auch eine längere Note zeigt, nach derselben, z. B.



Zwischen der letzten Note eines Taktes und dem Anfange eines neuen. Athem zu holen ist nur erlaubt, wenn die musikalische Phrase mit dem letzten Ton des Taktes (ob Gesang oder Passage gilt hier ganz gleich) zu Ende ist, und mit dem neuen Takt eine neue Phrase, oder die Wiederholung der früheren beginnt. Selbstverständlich können dies also keine Phrasen sein, welchen ein Auftakt vorausgeht, sonst wäre der dieser neuen Phrase vorausgehende Takt mit dem letzten Ton des Taktes nicht abgeschlossen da dieser letzte Ton (Auftakt) schon zur neuen Phrase gehört. z. B.

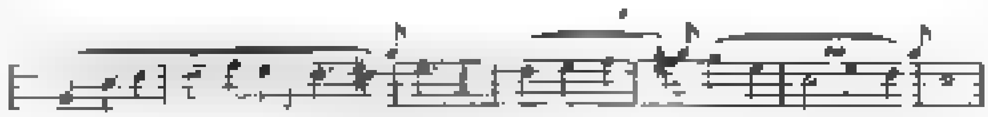


wenn ich nun bei dieser Stelle Athem hole, wie ich ihn hier nachfolgend bezeichne.



so ist der Sinn der musikalischen Phrase ein anderer geworden, und man sieht, wie wichtig das richtige Athemholen ist, und wie viel dasselbe zum Verständniss eines schönen und durchdachten Vortrags beiträgt. Aus eben diesem Grunde muss daher bei allen vorausgegangenen und nachfolgenden Regeln über das Athemholen genau darauf gesehen werden, dass durch dasselbe die musikalische Phrase ganz bleibt, und wenn einer Phrase etwas durch nothwendiges Athemholen genommen werden muss, es so selten als möglich die Neuanfangende sein darf.

Der Athem darf ohne alle Ausnahme nie unmittelbar nach einem Leitton oder unmittelbar vor einer Schlussnote geholt werden. Folgendes Beispiel wäre daher gänzlich falsch und unmusikalisch, wenn der Athem da geholt würde, wo er bezeichnet steht:



Ich wiederhole nochmals: mit dem Athemholen zwischen zwei Tackten (also eigentlich beim Tacktstrich) recht vorsichtig zu Werke zu gehen, da nichts so stümperhaft erscheint, als eine zerrissene Phrase, und ein ungeordnetes und stets willkürliches Athemholen.

Ich habe in allen Beispielen und Etüden dieser Schule das Athemholen durch sein Zeichen (♪) genau angegeben, und so wird der aufmerksame, nach möglicher Vollendung Strebende, dasselbe durch praktische Beispiele genau kennen lernen und sich dasselbe so aneignen, dass er gewiss nicht gegen die Gesetze verstossen wird. Noch ist zu bemerken, dass um den Ausdruck zu verstärken, ein öfteres Athemholen angewendet werden kann, welches aber vorzüglich nur in leidenschaftlich erregten Stellen am Besten an seinem Platze ist, worüber sich in dieser Schule auch einige Beispiele finden lassen.

§ XI.

Technik.

Dieses vielbedeutende Wort ist hier in dem Sinne der Kunstfertigkeit gemeint, worunter das Vermögen zu verstehen ist: Alle in einem Instrumente befindlichen Töne in ihrer verschiedensten Zusammenstellung und Reihenfolge, vom langsamsten bis schnellsten Zeitmass, mit Sicherheit und schönstem Ton zu bringen. Daher schliesst dieselbe nicht blos die Fingerfertigkeit, sondern auch die Tonerzeugung in sich. Diese Kunstfertigkeit ist aber durch grosse Genie und Talente, und durch deren rastlosen Eifer nach höchster Vollendung, unterstützt durch eine Fantasie welche nie geahnte Bahnen betreten, auf eine solche Höhe gestiegen, dass man staunend verehren muss, wie die Willenskraft des Menschen den Begriff eines Wunders berührt. Wahrlich ein für den Anfänger entmuthigendes Bild, wenn ihn nicht der Gedanke, dass der feste Wille, vom Talent und unermüdlichen Fleiss unterstützt, das von Menschen Erreichte ebenfalls erreichen zu können, neuen Muth und Stärke gäbe sein Instrument in die Hand zu nehmen, und nach dem Höchsten zu streben.

Das Studium der Technik soll also bezwecken, dass der Künstler alles auf seinem Instrument Mögliche und Erreichbare mit höchster Schönheit, Reinheit und Leichtigkeit zu spielen im Stande ist. Dass dieses Studium dabei auf jedem Instrument unter manchen von einander abweichenden Bedingungen geschehen muss, wird jeder wohl leicht erkennen, der nur die Grund-Elemente der Instrumente kennt. Doch bleiben sich die beiden Hauptbedingungen einer ausgebildeten Technik auf allen Instrumenten gleich, nämlich: das Bestreben nach edelster Tonbildung, und die Finger so unabhängig von einander zu machen, dass jeder Einzelne allen Anforderungen vollkommen entspricht. Bei der Tonbildung muss, wie überhaupt in allen Zweigen der Kunst, der Sinn dafür mitgebracht werden und der Lernende das Ideal des zu erstrebenden Tones stets in sich tragen. Er sorge nicht dass er dasselbe verliere oder gar erreiche, so dass er eines schönen Tages einmal ohne Ideal dastehe. Die wahre Idealität hält gleichen Schritt mit der Erkenntniss und Vervollkommnung des Künstlers, und steigt in dem gleichen Maasse als der Künstler sich ihr nähert, so dass der wahre Künstler auf seiner Bahn viele Stufen der Idealitäten bestiegen hat. Es ist nicht leicht auf irgend einem Instrument von so hoher Wichtigkeit als auf der Clarinette einen edlen vollen markig klingenden Ton anzustreben, da kein Instrument durch den Ton allein in eine so tiefe Gemeinheit verfallen kann, und keines durch dessen edle Ausbildung dem Gesange näher tritt als eben die Clarinette. Die grösste ausgebildetste Finger-Technik ist wirkungslos und wirkt unangenehm auf den gebildeten Zuhörer, wenn dieser Technik die Schönheit des Tones mangelt, denn der Ton ist das Mittel, wodurch der Künstler zu den Herzen der Menschen sprechen soll, und die Finger haben nur den Zweck, demselben seine Klangstufe zu geben. Die Poesie liegt also auch in dem Ton, und je schöner derselbe desto poetischer die Wirkung.

Die Ausbildung der Fingertechnik ist jedoch nicht weniger von Bedeutung, denn dieselbe weist dem Künstler die Schranken der Möglichkeit an, und wirkt im gewissen Sinne fördernd und hemmend auf die Fantasie des produktiven und executiven Künstlers. Man kann mit Bestimmtheit annehmen, dass der hohe Standpunkt der Technik grossen Einfluss auf die Werke der grossen Meister gehabt hat. Man vergleiche den Fortschritt der Sinfonie, des Quartettes der grossen Meister Haydn, Mozart und Beethoven und man wird den Einfluss derselben bis zu Beethovens 9. Sinfonie, der grossen Messe, seiner grossen Quartette und Sonaten nicht läugnen können, denn nur die ausgebildetste Technik ist im Stande dieselben zum wahren Verständniss zu bringen, und nur diese gibt der Fantasie die Flügel, womit sie auch wirklich fliegen kann. Ein weiterer Beweis hiefür ist, dass die grössten Componisten, im Vergleich zu ihrer Zeit, auch grosse Virtuosen waren, wie: Bach, Händel, Gluck, Pergolesi, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Abbé Vogler, Hummel, Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Rossini, Meyerbeer etc. etc. Wie überall so muss das Fundament der Technik sorgsam und mit allem Fleiss gelegt sein, und die schwächeren und unfügsameren Finger in solchen Gängen geübt werden, welche dieselben stärken und gehorsam dem Willen des Spielers machen. Es finden sich in dieser Schule eine Menge von Beispielen, welche genügend sind dieses zu bezwecken. Dass auch hier das Talent sein Machtwort spricht, und die individuelle Anlage entweder fördernd oder hemmend wirkt, liegt in der Natur, die ihre Güter eigensinnig vertheilt, und selbst bei grossen Talenten so launig ist, denen sie oft etwas vorenthalten was sie einem oft mittelmässig Begabten gegeben, welches ich oben schon in dem § Triller berührte.

und das menschlichen Gesetze.

§ XII.

Noch einige Bemerkungen über die nothigen Bedingungen zum Clarinettspiel, über Ton, Blatt Rohr und dessen Anfertigung.

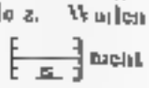
[illegible] für ein endloses Streben und Ringen nach Vervollkommnung

[illegible]

Weise genug Feuchtigkeit eingesogen hat. Nach dieser Zeit nehme ich die Blätter wieder vom Glase, reinige sie vollkommen, ziehe sie auf dem Handteller nochmals ab, und sehe durch Auflegung auf das kleinere Spiegelglas genau nach, ob die geschliffene Seite sich nicht verzogen hat. Ist diess der Fall, so suche man diesem abzuhelfen, was sich meistens leicht gelingt, wo nicht, werfe man das Blatt gleich weg, denn es ist der feineren Ausarbeitung und der darauf zu verwendenden Mühe und Zeit nicht werth.

Ist nun nun sicher, dass das Blatt gerade ist, oder was noch besser, wenn es gegen vorne zu, wo es am dünnsten gefeilt ist, etwas von dem Glase absteht, um sicher zu sein, dass es nicht hohl ist (welches das schlechteste Zeichen wäre), so klebe man das Blatt nass an die Fensterscheiben und arbeite dasselbe mittelst eines Schachtelhalmes ebenfalls nass aus. Die Fensterscheibe hat den Zweck, dass man auf diese Art, wenn man genau Acht gibt, leicht die noch bestehenden Unebenheiten und ungleichen Stellen durch den transparenten Schein entdeckt.

Nun presse man das Blatt auf das Mundstück, binde es mit einer Schnur, welche ich nebenbei gesagt dem Schraubenbande vorziehe, auf dasselbe, und versuche wie es sich bläst. Ist es noch viel zu stark, so bringe man das Blatt nochmals an die Fensterscheibe und arbeite dasselbe noch ferner aus, bis es leichtblässig wird. Von hier stockt die eigentliche Regel und man muss es dem Zufalle und guten Glücke überlassen ob es gut oder schlecht wird. Es ist um so schwieriger hier bestimmte Regeln aufzustellen als das Holz eines jeden kleineren Stückchens, sowie wenn es von ein und jenem den grösseren Stück abgeschnitten ist, andere Verhältnisse, entweder in der grösseren Härte oder Weichheit, oder selbst in der mehr oder minderen Zahl der Poren hat.

Ich will nur noch einige Erfahrungen beifügen: ist das Blatt oben noch zu stark, so ist der Ton noch zu steif oder wie sich der Instrumentist populär ausdrückt: es geht nicht los. Ist die Tiefe schwerblässig dann hat das Blatt gewöhnlich eine bis ins unendliche steigende Höhe, und ist meist beim Ausschnitt noch zu stark an Holz. Wollen die Töne Cis, D und Dis nicht frei und voll sich zeigen, dann wird auch das Gabel F  nicht schön und zu scharf sein, sowie das A nicht klingend im Ton sein. Hier bewährt sich für gewöhnlich am besten, gleich oberhalb der Mitte des ausgeschnittenen Blattes, aber sehr vorsichtig nach und nach etwas Holz zu nehmen: hat das Blatt vorne zu viel, so pfeifen die Töne gerne wie eine schlechte Violinsaite, ist am Ausschnitt zu viel Holz genommen, so wird die Tiefe nicht schön und schnarrt. Ist das Holz weich, so wird das Blatt im Ganzen stärker am Holz gelassen werden müssen, welches sich im umgekehrten Fall dadurch beweist, dass hier mehr Holz genommen werden muss. Will das Piano nicht Stich halten, so nehme man, wenn das Blatt noch stark genug ist, nach vorne zu weg, oft hilft aber auch, wenn man unter der Mitte des Blattes sein Glück probirt. Noch ist zu bemerken, dass wenn ein neues Blatt ein oder zwei Tage gespielt wird, dasselbe nochmals auf der Rückseite abzuschleifen ist, da die Poren wieder etwas herausgetreten sein werden.

Aber all diesem Gesagten trotzt sehr oft der Eigensinn dieses kleinen Stückchen Holzes, und ich wünsche allen meinen Collegen hiemit das beste Glück, und ein ewig dauerndes Blatt.

München, den 31 December 1861.

Carl Baermann.

Anhang

Elementar-Lehre der Musik.

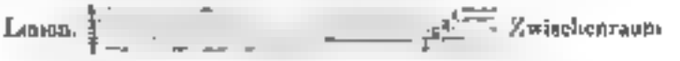
1

Ich will hier noch die nothwendigsten Erklärungen über die Elementar-Lehre der Musik beifügen. In allen Lehrbüchern und Schulen für Musik ist dieselbe so ausführlich und erschöpfend besprochen, dass nur der Gedanke, dieselbe dürfe in einer Schule nicht fehlen, mich bestimmte, hier zu erwähnen.

Alle Töne werden durch Zeichen, welche man Noten nennt, dargestellt, diese haben ihren Namen von 7 Buchstaben des Alphabets C, D, E, F, G, A, H, oder wie die Italiener und Franzosen sagen: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Diese Noten stehen entweder auf 5 Linien oder zwischen denselben, welche Linien wieder das Notensystem heissen. Die unterste von diesen 5 Linien wird die erste Linie, und der Raum zwischen den Linien erster, zweiter, dritter, vierter Zwischenraum genannt.

Nun gibt es aber noch viele Noten, welche über oder unter diesem Notensystem stehen, und durch kleine Striche durch den Hals oder Kopf der Note ihre Klangstufe erhalten. Diese kleinen Striche sind eigentlich nur die weitere Ergänzung des Notensystems, sowohl der Höhe als der Tiefe zu, da ein Notensystem mit soviel Linien als Töne ein Schlüssel besitzt, so unendlich würde, dass die Noten nicht mehr gelesen werden könnten. Daher hat man nur fünf Linien gewählt, welche eine leicht zu erkennende Mitte besitzen, und die höheren oder tieferen Noten durch mehr oder weniger Striche bezeichnet, welche wieder Linie oder Zwischenraum bedeuten.

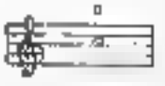
Notensystem



Noten mit kleinen Strichen.

2.

Von den Schlüsseln.

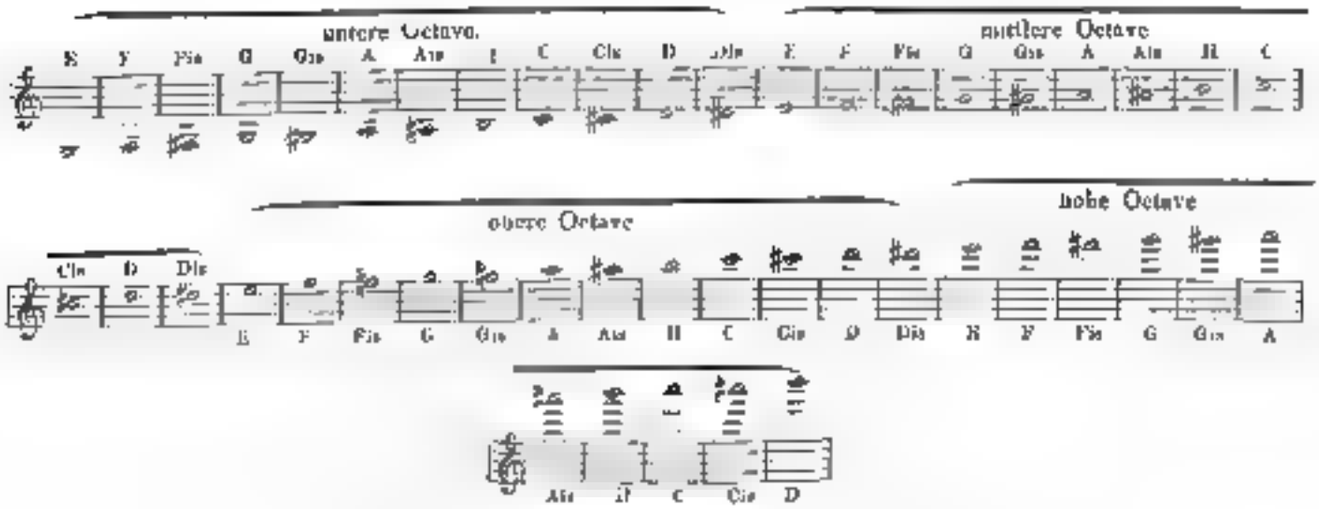
Um die Klangstufe näher zu bestimmen, hat man verschiedene Schlüssel erfunden, welche einer und derselben Note bloss durch Versetzung eines andern Schlüssels eine ganz andere Lage und Bedeutung geben. Die Schlüssel heissen: der Violin-Schlüssel  (siehe denselben in Nr 3 chromatische Scala), der Sopran-Schlüssel

, der Alt-Schlüssel , der Tenor Schlüssel, und der Bass-Schlüssel

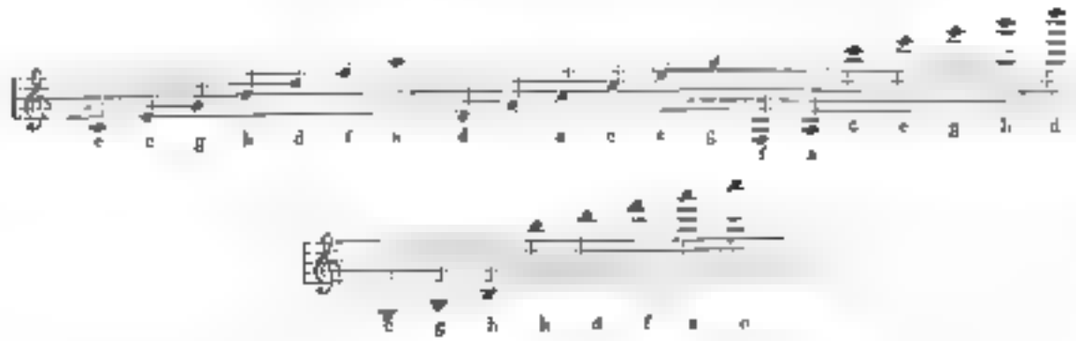
Die älteren Meister hatten noch mehrere, doch hat die Neuzeit dieselben als überflüssig erscheinen lassen. Für den Clarinet-Spieler genügt der Violin-Schlüssel, da die Clarinett-Stimme nur in diesem Schlüssel steht doch der Musiker soll und muss auch die übrigen lesen können, er vergleiche daher in einer Harmonie-Lehre die Verhältnisse dieser Schlüssel unter sich.

3.

Chromatische Tonleiter der Clarinette



Für diejenigen Schüler welche die Noten erst zu lernen haben, mag, um diess zu bezwecken folgende Art die leichte und bequemere sein



Der Schüler kann sich die Noten selbst willkürlich durcheinander setzen um dieselben sicher kennen zu lernen.

4.

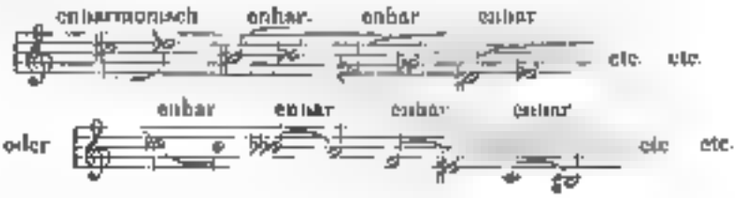
Von den Intervallen

Die grössere oder kleinere Entfernung zweier Noten heisst ein Intervall. Das kleinste Intervall heisst ein Semitonium oder halber Ton, und ist in der natürlichen Tonleiter anzutreffen von E zu F und von H zu C, die übrigen sind in dieser Tonleiter ganze Töne, da sich zwischen diesen Tönen noch ein halber Ton befindet.

Die übrigen Intervalle sind

Diese Intervalle werden wieder durch Kreuze (♯ oder Be (♭) motificirt, und können klein, gross, übermässig oder vermindert heissen, welches jedoch schon zur Harmonie-Lehre gehört.

Ist ein Ton mit einem andern durch ein Kreuz oder Be gleichlautend geworden, so heisst dies enharmonisch z. B.



5.

Von den Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen.

(♯ × ♭ 𝄫 ♮ ♯ 𝄪

Will man einen Ton um einen halben Ton erhöhen, so setzt man ein Kreuz (♯) vor die Note, muss dagegen ein Ton um einen halben Ton erniedrigt werden, so wird ein Be (♭) vor dieselbe gesetzt. Steht ein Doppel-Kreuz (𝄪) oder ein Doppel-Be (𝄫) vor einer Note, so erhöht das Erstere die Note um einen ganzen Ton, und Letzteres erniedrigt dieselbe ebenfalls um einen ganzen Ton.

Das Be-Quadrat oder Auflösungs-Zeichen (♮) setzt die Wirkung eines Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichens wieder auf. Soll ein Doppel-Kreuz oder Be zum einfachen Kreuz oder Be zurückgeführt werden so setzt vor dem einfachen Kreuz oder Be ein Auflösungs-Zeichen (♯ — ♭)

Durch diese Zeichen erhält man die verschiedenen Tonarten, und dieselben werden jedem Musikstück, wenn man deren bedarf, vorangesetzt und sind für das ganze Stück gültig. Ist es aber nöthig, dass im Verlauf eines Stückes neue Versetzungszeichen eintreten müssen so werden diese neuhinzugetretenen Zeichen **jeden Takt** bei der betreffenden zu erhöhten oder erniedrigten Note einem derselben vorgesetzt denn diese neuen Zeichen haben nur einen Takt Geltung.

6.

Vom Takte.

Der Taktstrich theilt ein Musikstück in mehrere gleiche Theile. Es gibt nur zwei Hauptgattungen von Takt, den **geraden** und den **ungeraden**, aus welchen alle andern Taktarten entspringen. Aus dem geraden Takte, welcher sich immer in zwei gleiche Hälften theilen lässt, entspringt der Ganze oder 4 Viertel-Takt der Alabreve-Takt der 12 Viertel-Takt der 6 Viertel-Takt der 2 Viertel-Takt der 12 Achtel-Takt der 6 Achtel-Takt etc. etc

Aus dem ungeraden Takte, oder Dreitheiligen, da er sich stets in 3 Theile theilen lässt, entspringen der 3 Zweitel- der 3 Viertel- der 3 Viertel- der 9 Achtel- und der 3 Achtel- Takt, etc. etc

Es gibt noch andere seltner gebrauchte Taktarten, welche aber stets auf obigen 2 Hauptgattungen fussen.

Der 5 Viertel-Takt ist eigentlich nur scheinbar eine Taktart für sich, er ist im Grunde aber nur ein steter gleicher Wechsel von 3 Viertel-Takt mit dem 2 Viertel-Takt, er kommt sehr selten vor und ist (so glaube ich) schottischen Ursprungs.

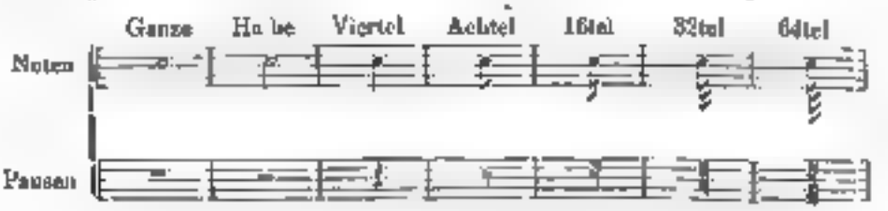
Der 7 Viertel-Takt ist mehr ein Curiosum und seiner höchst unrythmischen Bewegung, unmusikalischen und unschön, und ebenso unzweckmässig als ein Tisch mit 5 Ecken.

Das Takt-Zeichen wird einem jeden Musikstück gleich nach dem Schlüssel und der Vorzeichnung vorangesetzt

7

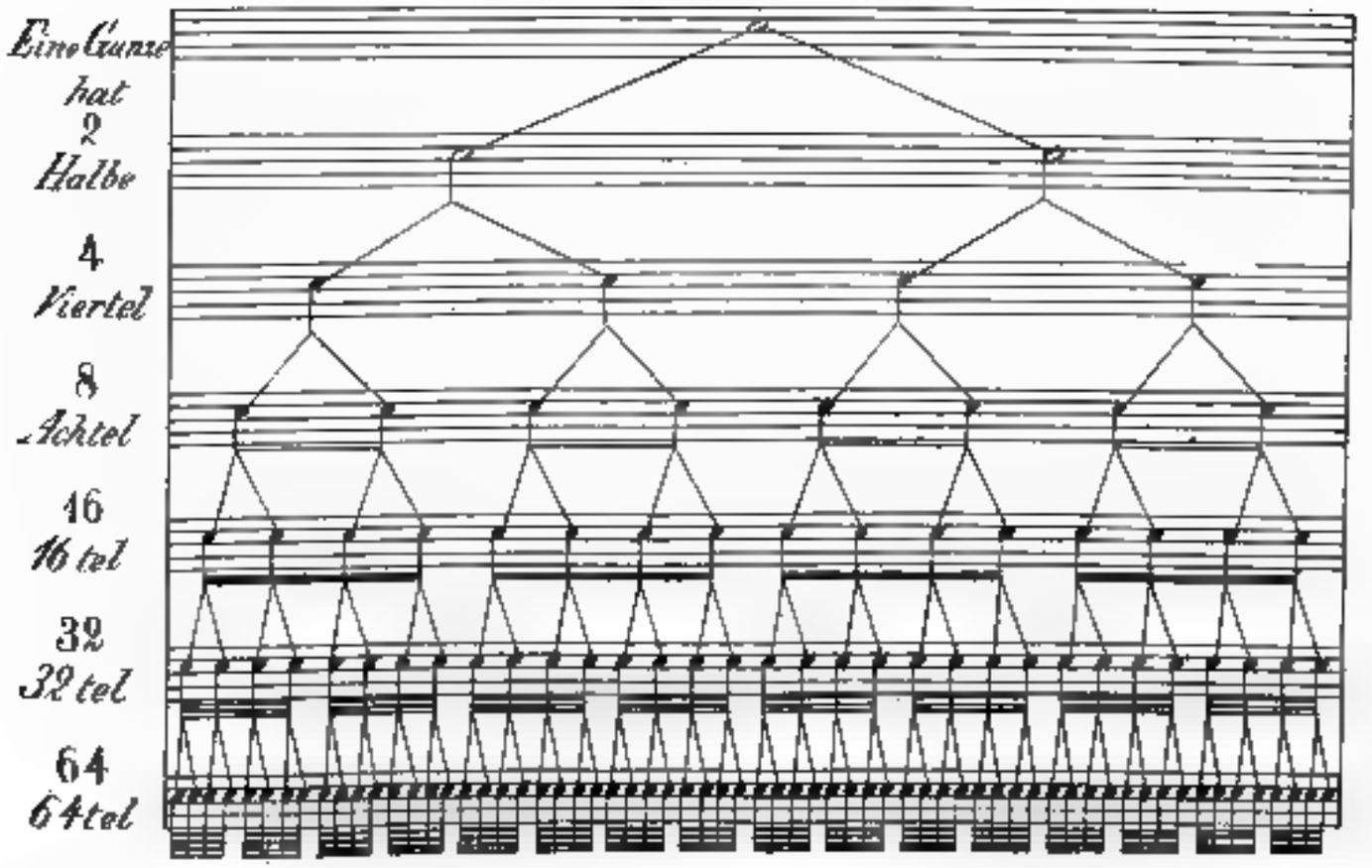
Vom Werthe der Noten, Punkte und Pausen.

Den Werth der Noten erklärt wohl am besten die nachfolgende grössere Noten-Tabelle ich will nur vorher die verschiedenen Benennungen hier bemerken, deren Werth schon in deren Namen liegt.



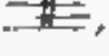
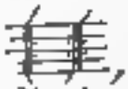
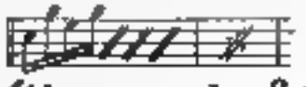
Jeder der nur ein wenig rechnen kann, wird einsehen, dass wenn man z. B. von einem Achtel spricht, das Ganze 8 Achtel; die Hälfte 4 Achtel und das Viertel 2 Achtel haben muss. Diess ist auch in der Musik das Grund-Princip für den Werth der Noten

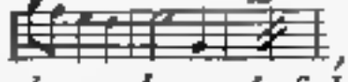
Notenwerth Tabelle.



Die Pausen, welche die Bedeutung haben, daſs man so lange ihr Werth ist, nicht spielt, unterliegen denselben Werth-Gesetze wie die Noten, und sind oben angegeben.

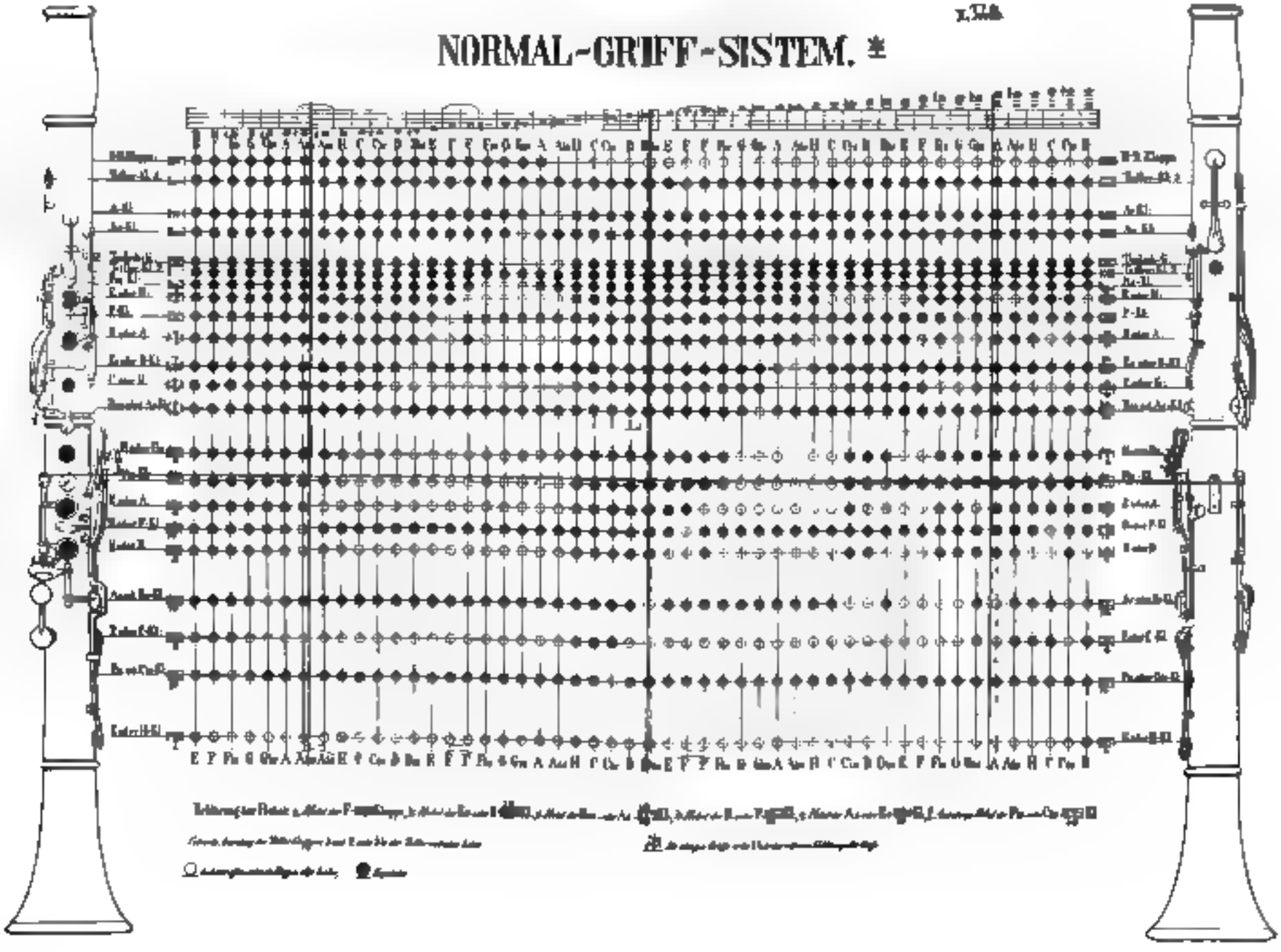
Steht ein Punkt nach einer Note oder Pause, so hat er den halben Werth dieser Note oder Pause, stehen 2 Punkte nach den Noten oder Pausen, so hat der letzte Punkt den halben Werth des ersten Punktes.

Andere Zeichen sind noch das Schluſs-Zeichen  , das Wiederholungs-Zeichen  , das Dal Segno-Zeichen 𝄋, welches letztere bedeutet, daſs man von diesem Zeichen an das Stück wiederholt bis zum Wort Ende. Ferner ist das Abkürzungs-Zeichen zu erwähnen um einige sich oft wiederholende Figuren nicht so oft schreiben zu müssen: oder  .

Das Wörtchen bis ist ebenfalls eine Abkürzung der Schreibart und bedeutet soviel als noch einmal  , hier müssen die ersten 2 Takte noch einmal wiederholt werden, es kann dieſs bei 1 2 3 u 4 Takten vorkommen, in Partituren jedoch bei gröſseren Wiederholungen.

Das Übrige wird der Schüler aus dem praktischen Unterricht leicht erlernen, und somit nehme er sein Instrument zur Hand und fange bei № 1 an, gebe auf alle Zeichen genau Acht und lese den theoretischen Theil öfters, damit er sich das hierin Gesagte recht tief seinem Gedächtniſse einpräge.

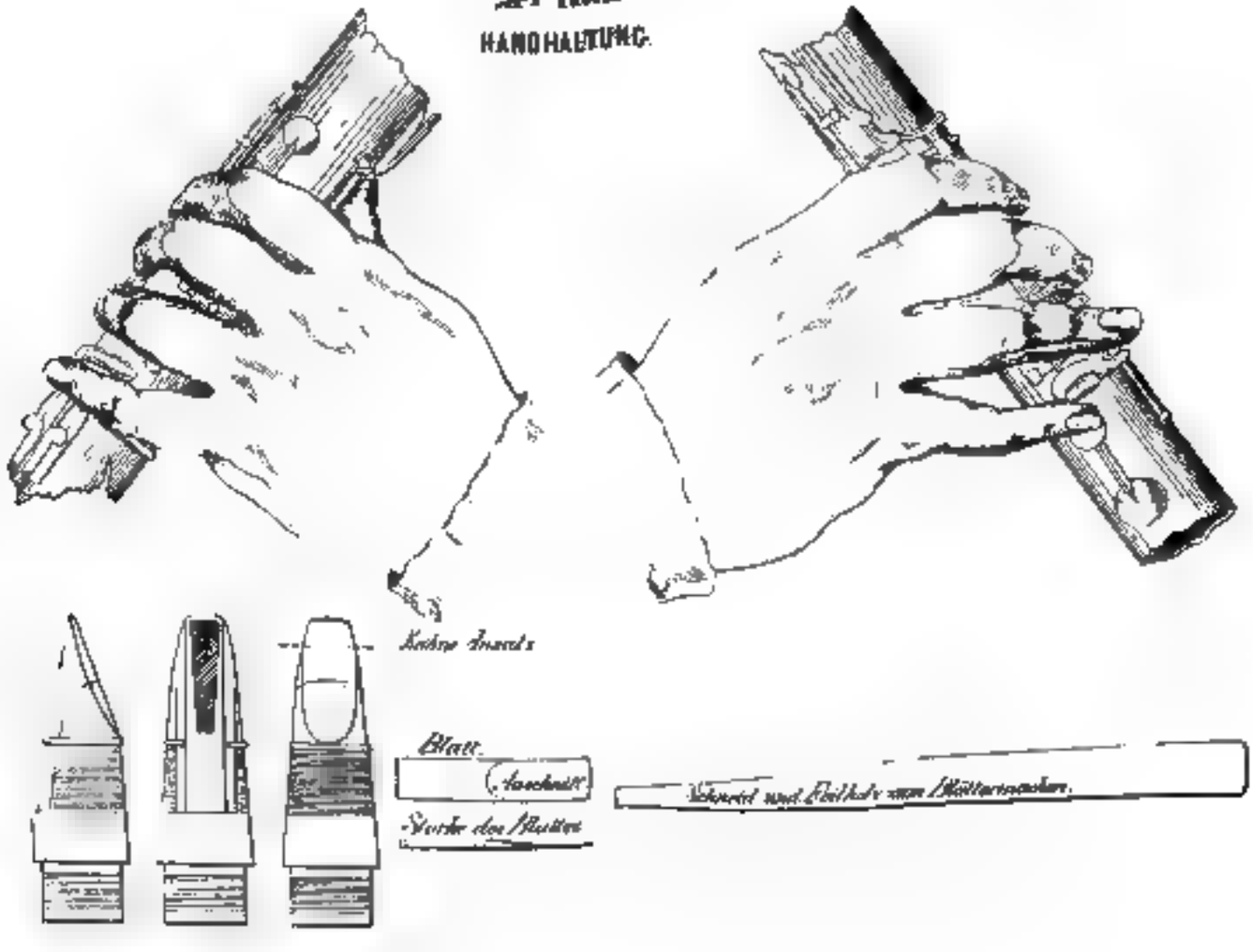
NORMAL-GRIFF-SISTEM. *



XI

II-e Tabelle.

HANDHALTUNG.



CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

Op. 63.

ERSTER THEIL.

II. ABTHEILUNG.

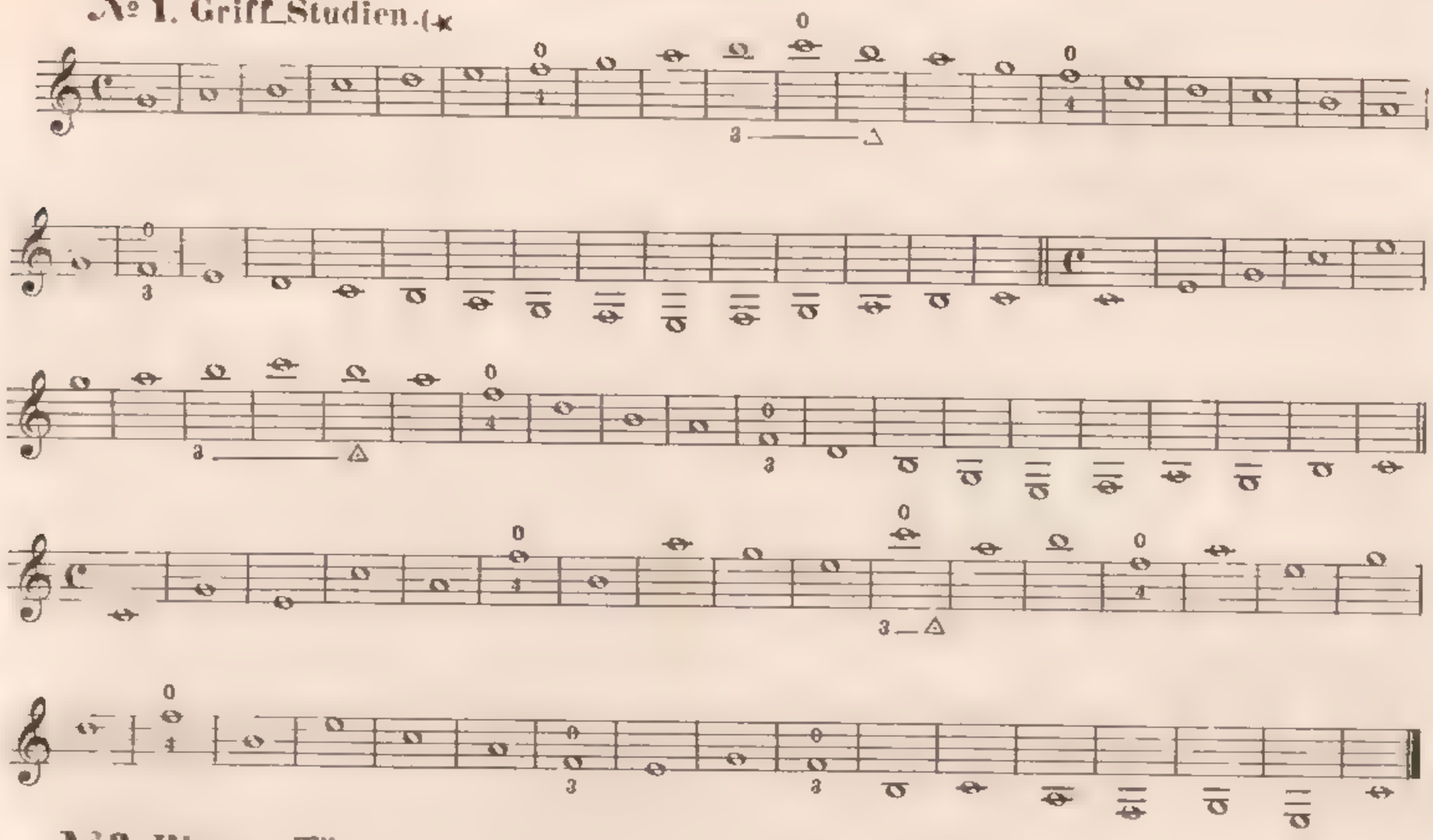
ANFANG DER PRAKTISCHEN SCHULE.

A. CLARINETT-STIMME.

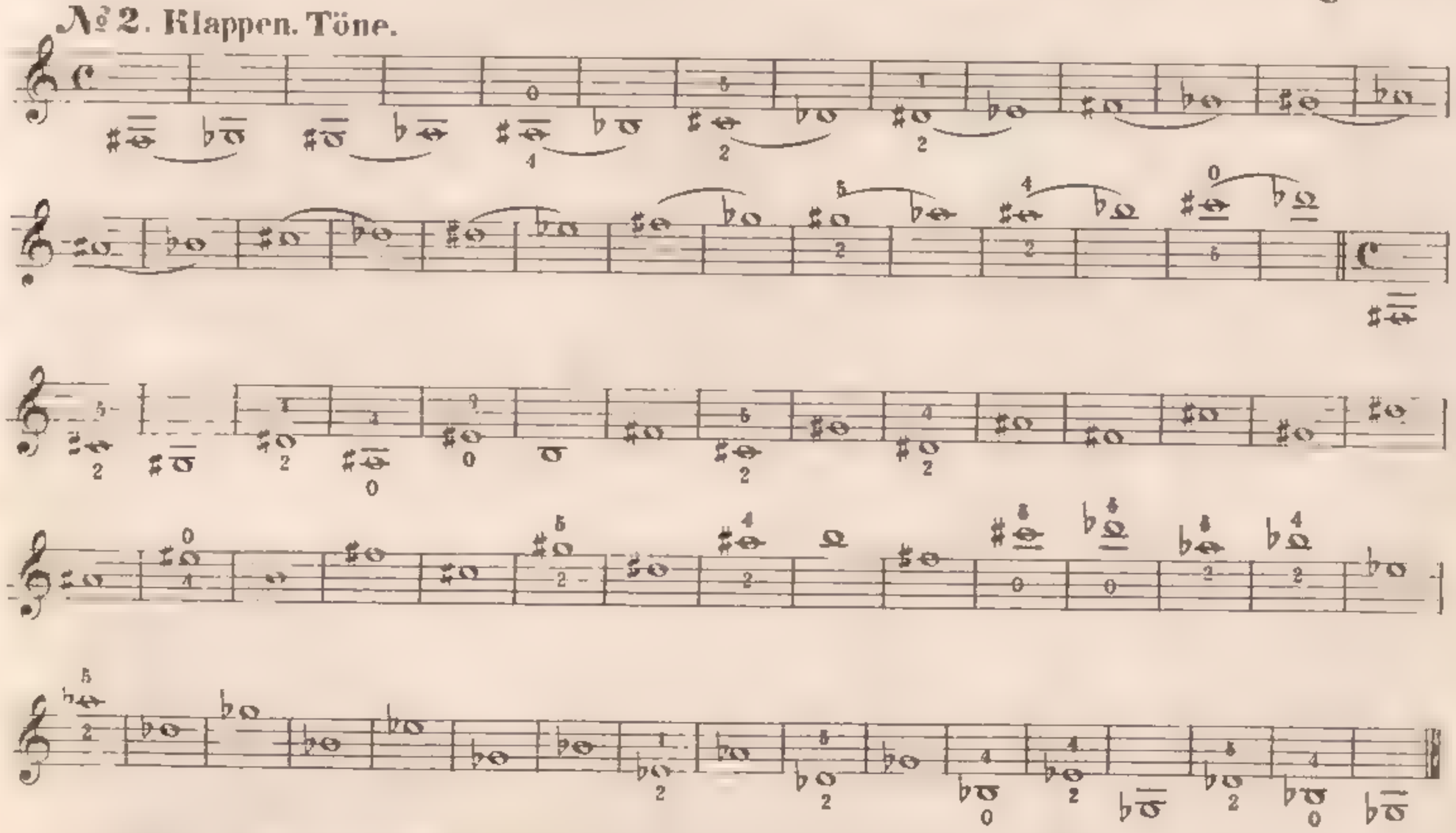
B. CLAVIER-BEGLEITUNG.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

№ 1. Griff-Studien.(★



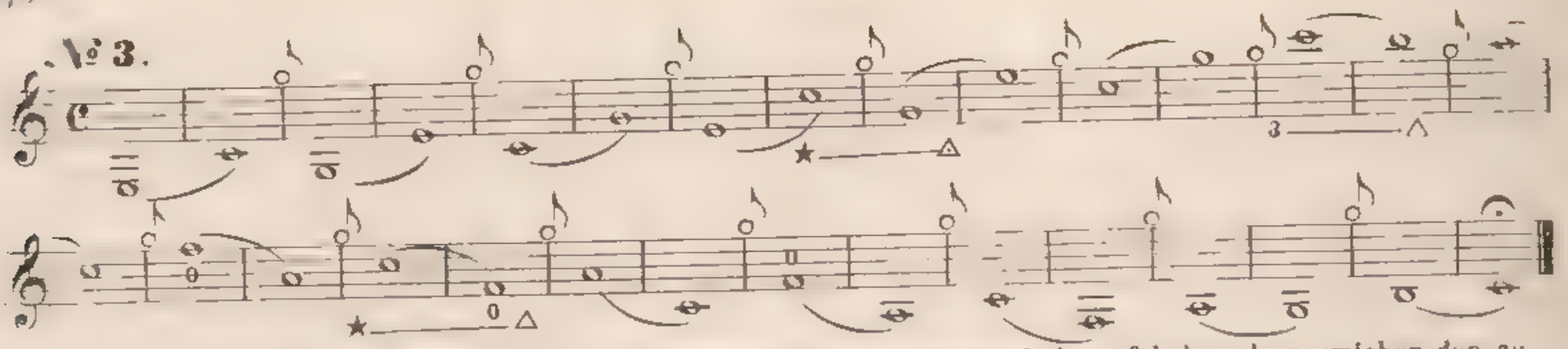
№ 2. Klappen. Töne.



★) Der Schüler muss genau den § v studieren, und jede Bezeichnung der Note und die übrigen Zeichen in denselben nachschlagen.

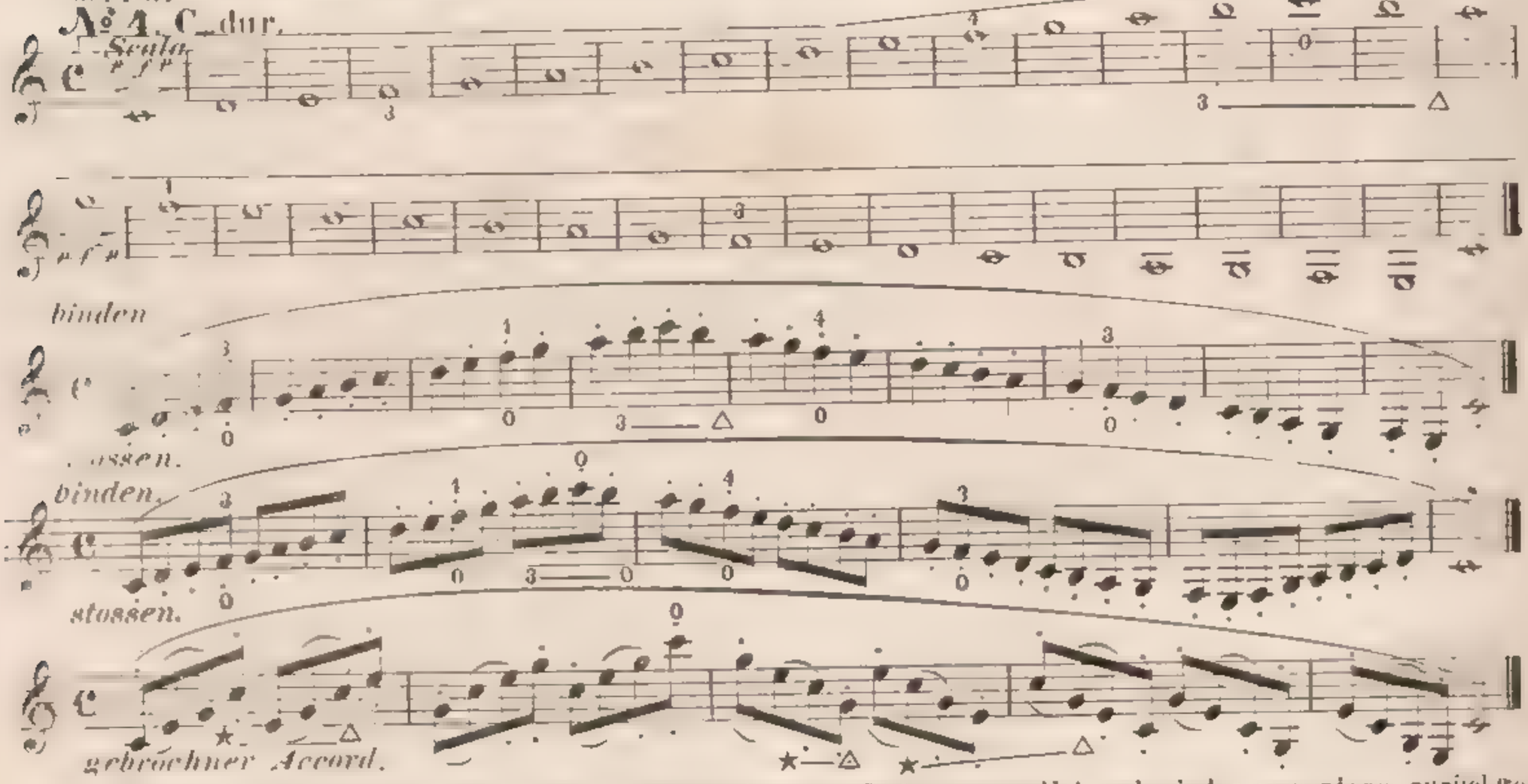
Die versetzten Noten-Beispiele von №1 und 2 muss der Schüler die erste Zeit täglich wiederholen, damit er sich die Griffe und Zeichen recht bestimmt seinem Gedächtniss einprägt. Diejenigen Noten, bei welchen sich zweierlei Griffbezeichnungen finden, müssen auf beide Arten studirt werden.

№ 3.



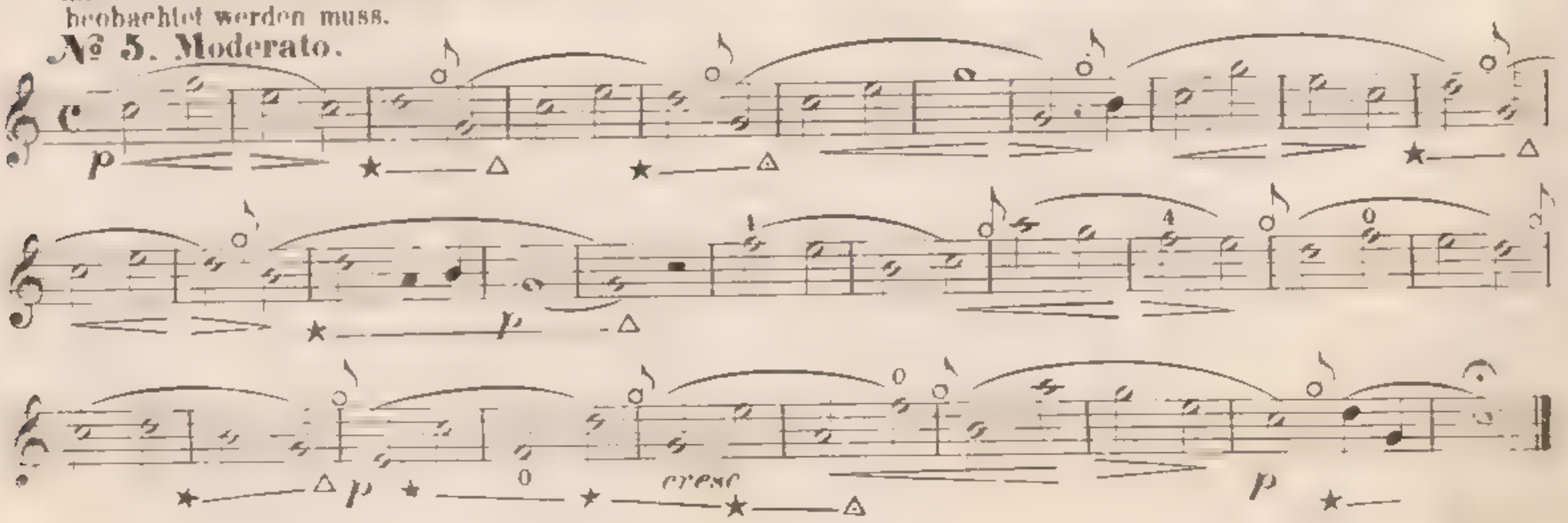
Bei dem Beispiel **№ 3** muss der Schüler sein vorzügliches Augenmerk darauf haben, dass zwischen den zusammengebundenen Noten keine **Zwischen-Tone** zu hören sind, welcher Fehler sich besonders gerne bei dem Ergreifen der H-b Klappe einschleicht, welche mit dem Daumen der linken Hand genommen wird, wie z. B. im 7. und 8., 9. und 10. Tackte dieses Beispiels. Auch müssen von hier an alle nun folgende Beispiele genau mit den Strich- und Griffbezeichnungen gespielt, und der Athem nur bei dem angegebenen Zeichen (○) frisch geholt werden.

№ 4. C-dur.



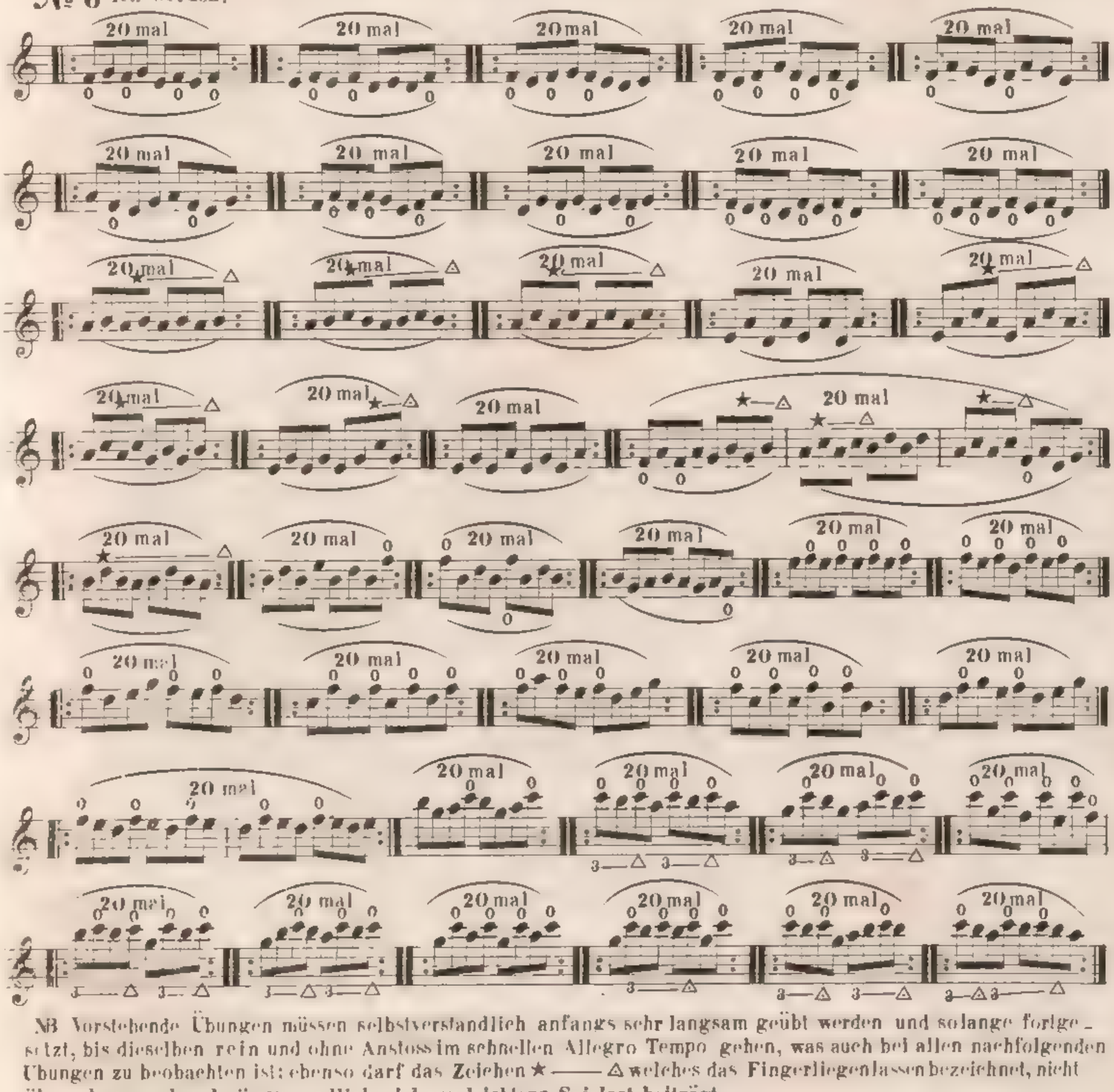
Bei allen Scalen muss der Ton piano angesetzt bis zum forte crescendirt und wieder zum piano zurückgeführt werden, und der Ton überhaupt solange als möglich ausgehalten werden, damit der Athem und der Ansatz gestärkt wird. Wenn die Scalen schneller gespielt werden, muss man dieselben mit der Bindung und mit dem Stoss (staccato) studiren; die gebrochnen Accorde haben dreierlei Strich Arten, was ebenfalls genau beobachtet werden muss.

№ 5. Moderato.



Folgende kleine eingestreute, aber höchst nothwendige, technische Übungen, muss der Schüler täglich üben, und zwar wie angegeben ist: Jeden einzelnen Tackt so oft repetieren bis die Finger ermüden. Es ist diess um so nöthiger, als diese Übungen die schwachern Finger beschäftigen, dieselben starken und selbständiger machen Auch müssen die Tone, welche man auf verschiedene Arten nehmen kann, genau nach den Bezeichnungen gegriffen werden.

№ 6



NB Vorstehende Übungen müssen selbstverständlich anfangs sehr langsam geübt werden und solange fortgesetzt, bis dieselben rein und ohne Anstoss im schnellen Allegro Tempo gehen, was auch bei allen nachfolgenden Übungen zu beobachten ist; ebenso darf das Zeichen ★ —— △ welches das Fingerliegenlassen bezeichnet, nicht übersehen werden, da dieses unendlich viel zur leichtern Spielart beiträgt.

Damit der Schüler den Ansatz (*Embouchure*) nicht zu sehr ermüdet, kann er auch diese Übungen theilweise ohne zu blasen, d. h. stumm, üben, insoweit die Übungen sich blos mehr auf Fingerübung allein beziehen; sind aber (*Embouchure*) und Finger gleich wichtig, was bei den Übungen für die höheren Tone der Fall ist, so müssen dieselben wenigstens ebenso oft „laut" als „stumm" studiert werden.

№ 7. Moderato.

p legato. *p* *cresc.* *p* *f* *p*

№ 8. Allegro molto moderato.

mit hartem Stosse

mf *p* *mp* *mf* *f* *p* *cresc.* *sempre cresc.* *f*

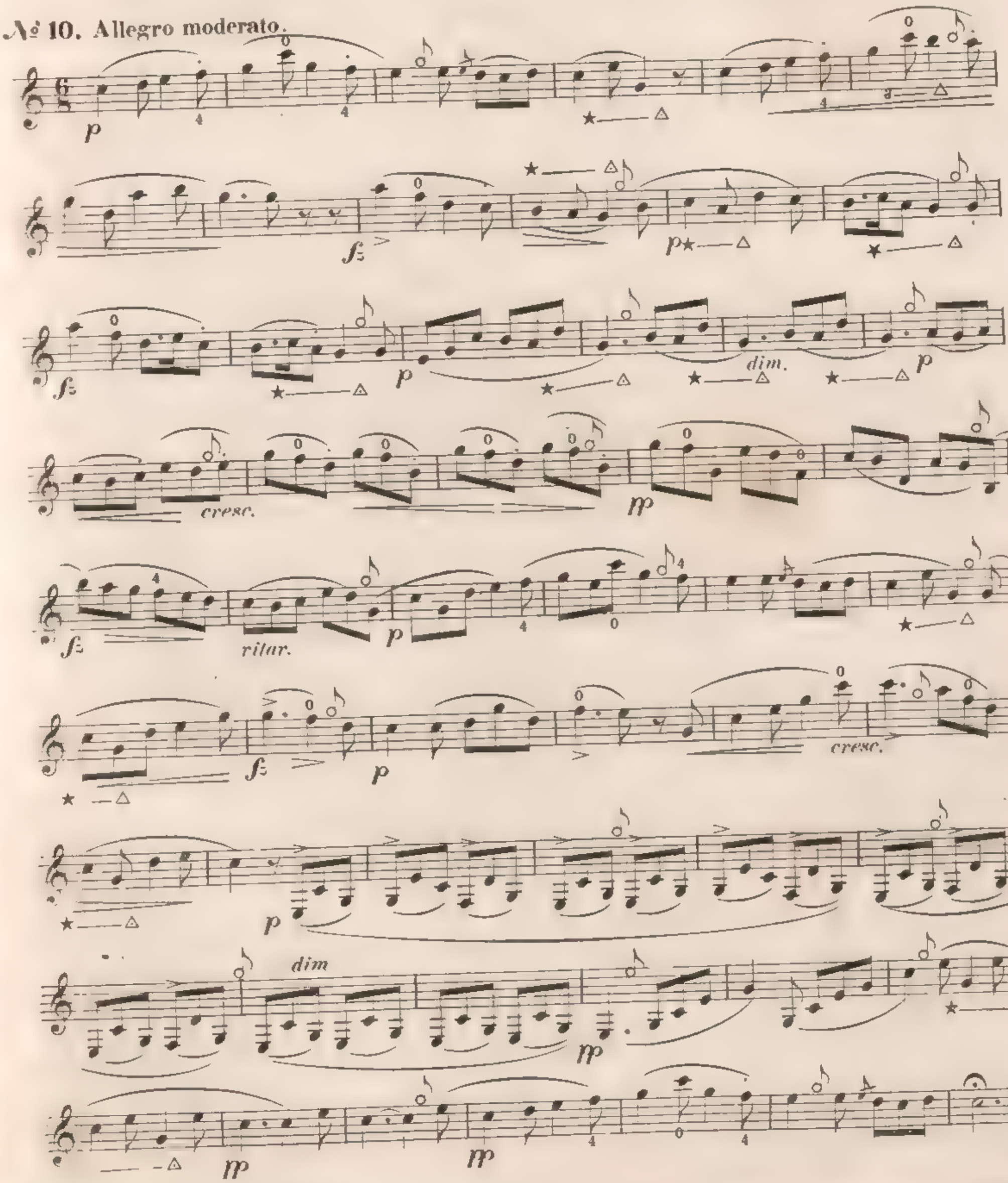
№ 9. Moderato.

mit gebundnem Stosse

p *p* *p* *p*

Dieses Beispiel muss zuerst im tempo Andante und dann immer schneller studirt werden, bis es gut als Allegro geht.

№ 10. Allegro moderato.



№ 11. muss mit ganz strengen Takt und breiten Ton gespielt werden, so dass dieses Stück sehr gewichtig lautet.

Allegro.

f *sempre.* *f*

legato.

p

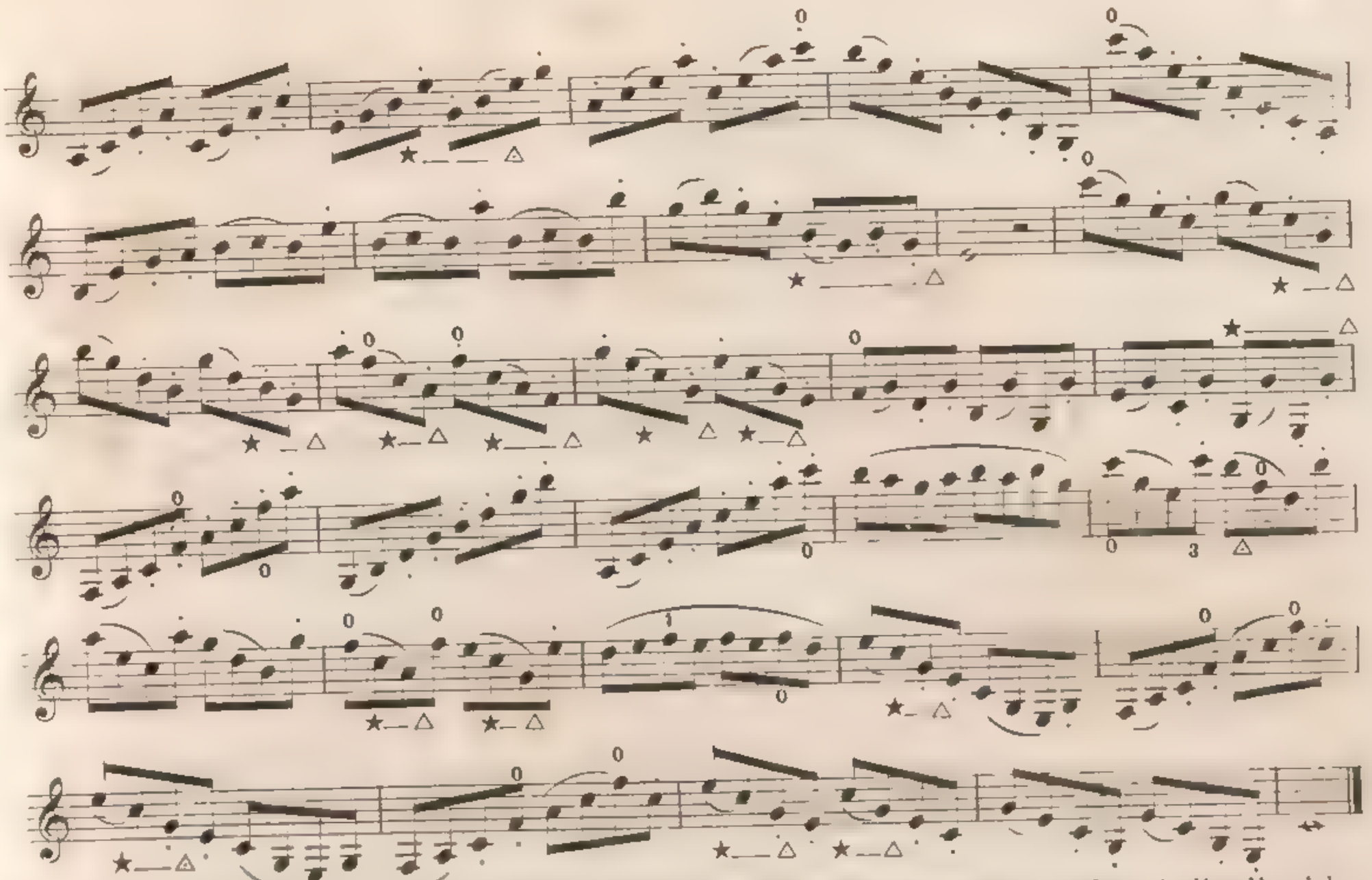
f

p *f* *f* *f*

№ 12. muss ebenso wie № 10. zuerst langsam, und dann bis zum tempo Allegro studirt werden. — gemischter Stoss. durchgehend mit Kraft und vollsten Ton zuspielen.

f

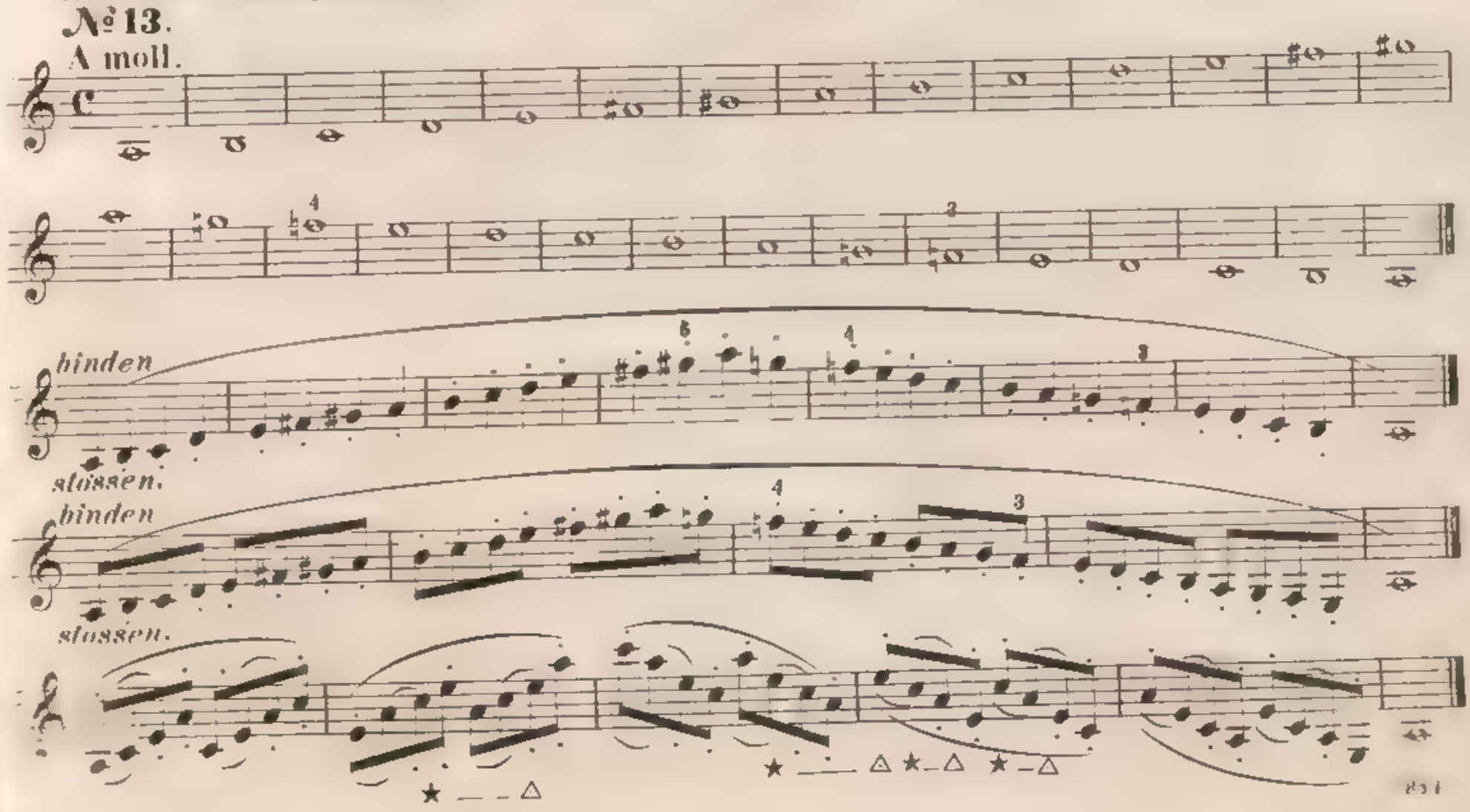
f



Bei dem Beispiel № 12. muss der Schüler genau auf die *Strich*-Bezeichnung Acht haben, da dieselbe sich stets ändert; auch ist bei diesem Stück das Zeichen zum frischen Athemholen nicht angegeben, weil sich das selbe, je schneller das Stück gespielt wird, immer verändern müsste; zu bemerken ist hauptsächlich: dass der Athem sehr schnell geschöpft wird.

№ 13.

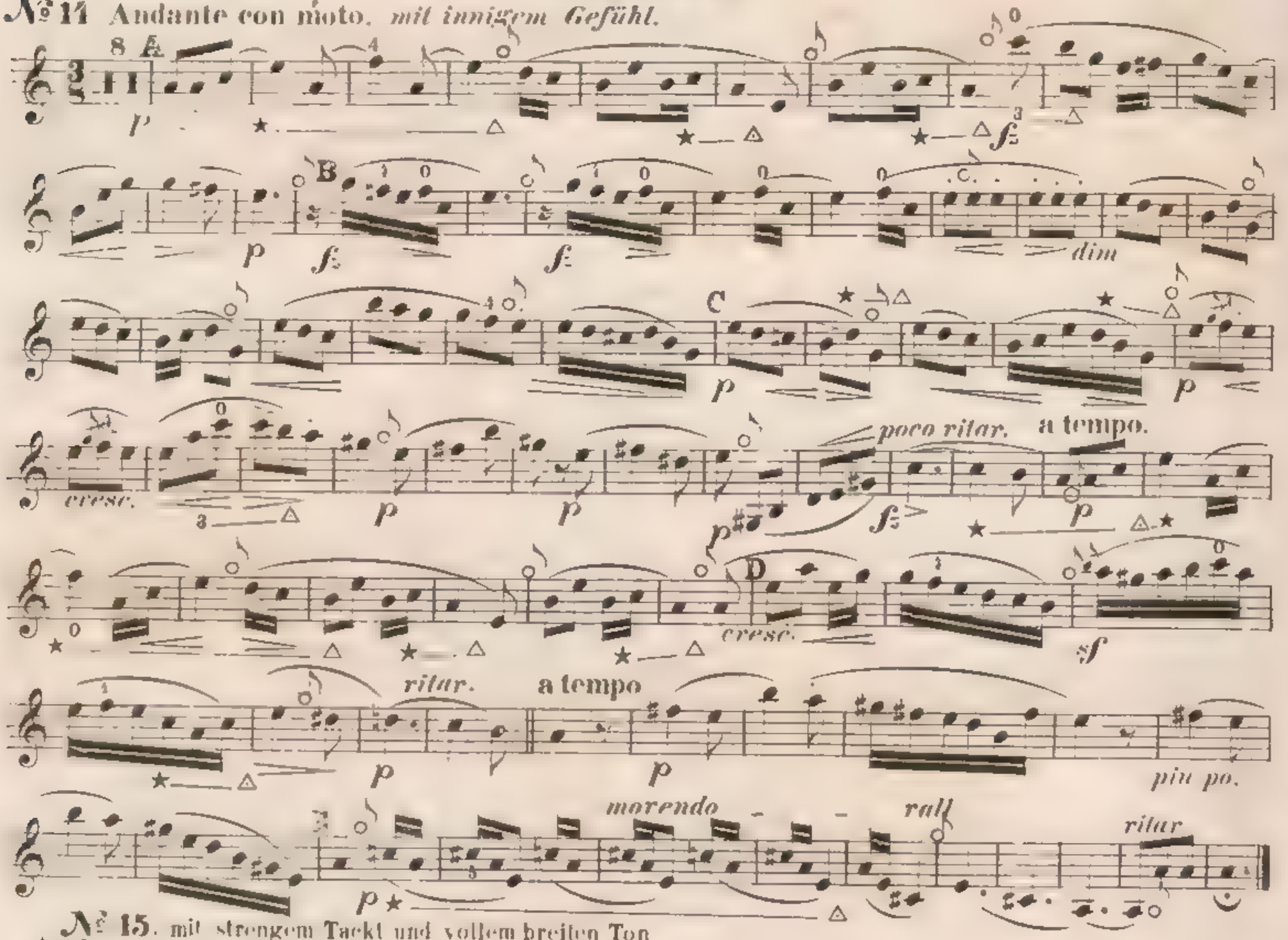
A moll.



Von № 14. angefangen sind sämmtliche Stücke des 1 Theils mit *Clavier* Begleitung.

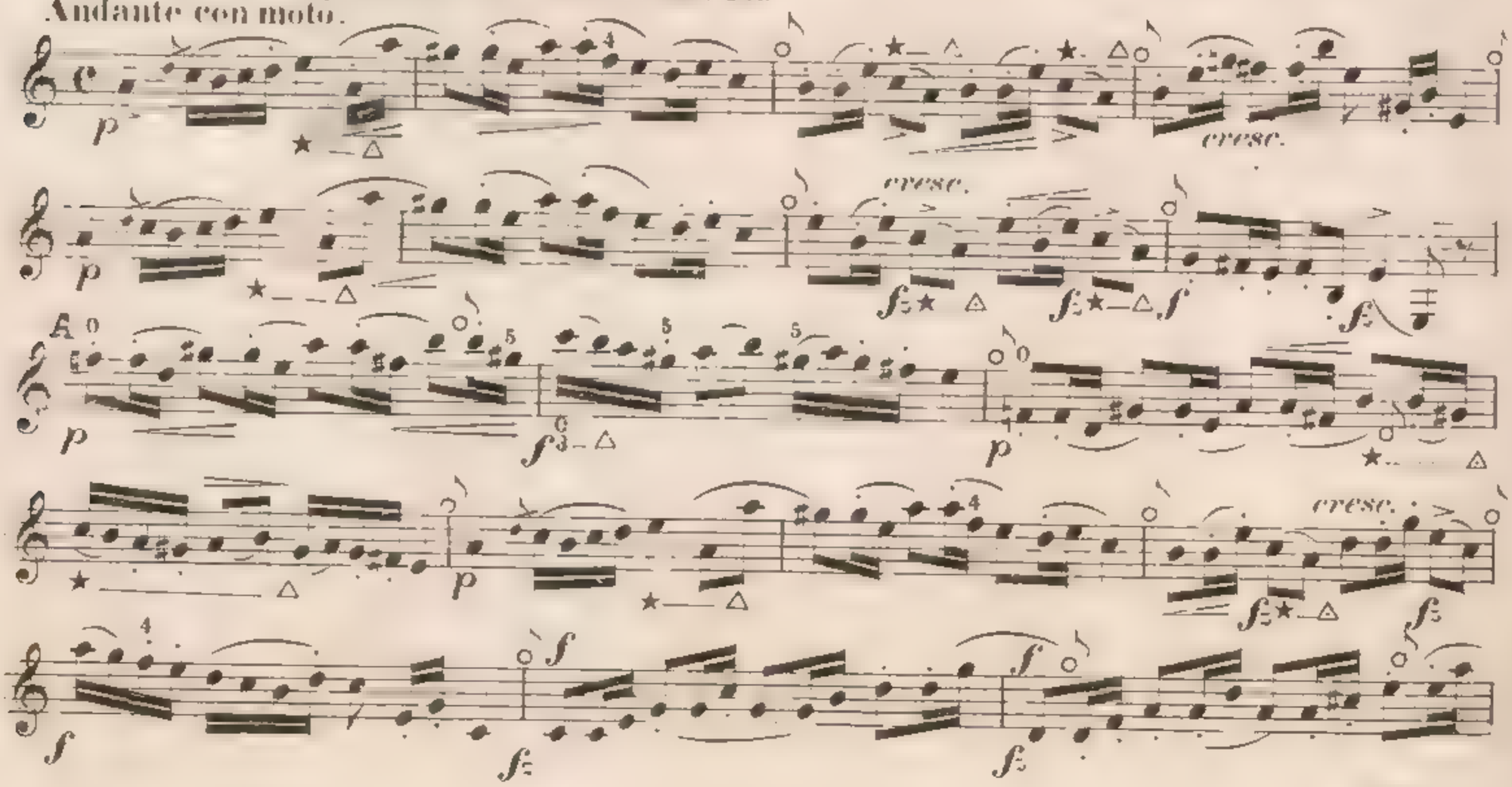
ROMANZE

№ 14 Andante con moto. *mit innigem Gefühl.*



№ 15. mit strengem Tackt und vollem breiten Ton

Andante con moto.



B

p *f* *f* *f* *f* *f* *p* *p*

C

cresc. *f* *diminuendo.* *mf* *p* *p* *poco ritar* *pp*

№ 16. G dur.

binden *stossen.* *binden* *stossen mit 3 Stricharten.*

№ 17. weitere Folge von kleinen Finger-Übungen.

Von der 36ten dieser Finger-Übungen angefangen finden sich öfters zweierlei Bezeichnungen über und unter den Noten, dies soll so viel heissen dass diese Übungen auf beiderlei Art studirt werden müssen, also das eis einmal mit den gewöhnlichen Griff 5 genommen werden, und das Andermal mit der Aushebung des Daumen der rechten Hand, was das Zeichen ± △ bedeutet.

20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal

20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal 20 mal

№ 18. molto Moderato. *mit ruhigem Gefühl.*

p *fz* *p* *cresc.*

A

p *fz* *p* *fz* *p* *cresc.*

p *cresc.*

B

condolore. *fz* *fz* *fz*

cresc. *piu p*

p *fz* *sfz* *sfz*

cresc.

fz *p*

morendo. *ritar.*

p *pp* *pp* *pp* *pp*

№ 19. mit strengem Takt.

Allegro moderato.

p *fz* *fz*

p *cresc.* *p* *A* *cresc.*

cresc. *fz* *p* *piu p* *p*

cresc.

fz *fz* *p* *ff*

fz *sempre ff* *fz*

sempre *f*

f *f* *B*

f *fz* *f* *f* *ff*

pp *sempre pp e legato.*

p

C

p *poco cresc.*

fp *p* *pp* *p* *poco a*

poco più cresc. *fp più cresc.*

f D *p* *sempre più f*

cresc *f*

ff *f* *ff*

sempre ff *ff*

№ 20. E moll.

binden

slissen

ELEGIE.

№ 21. SYNKOPEN.

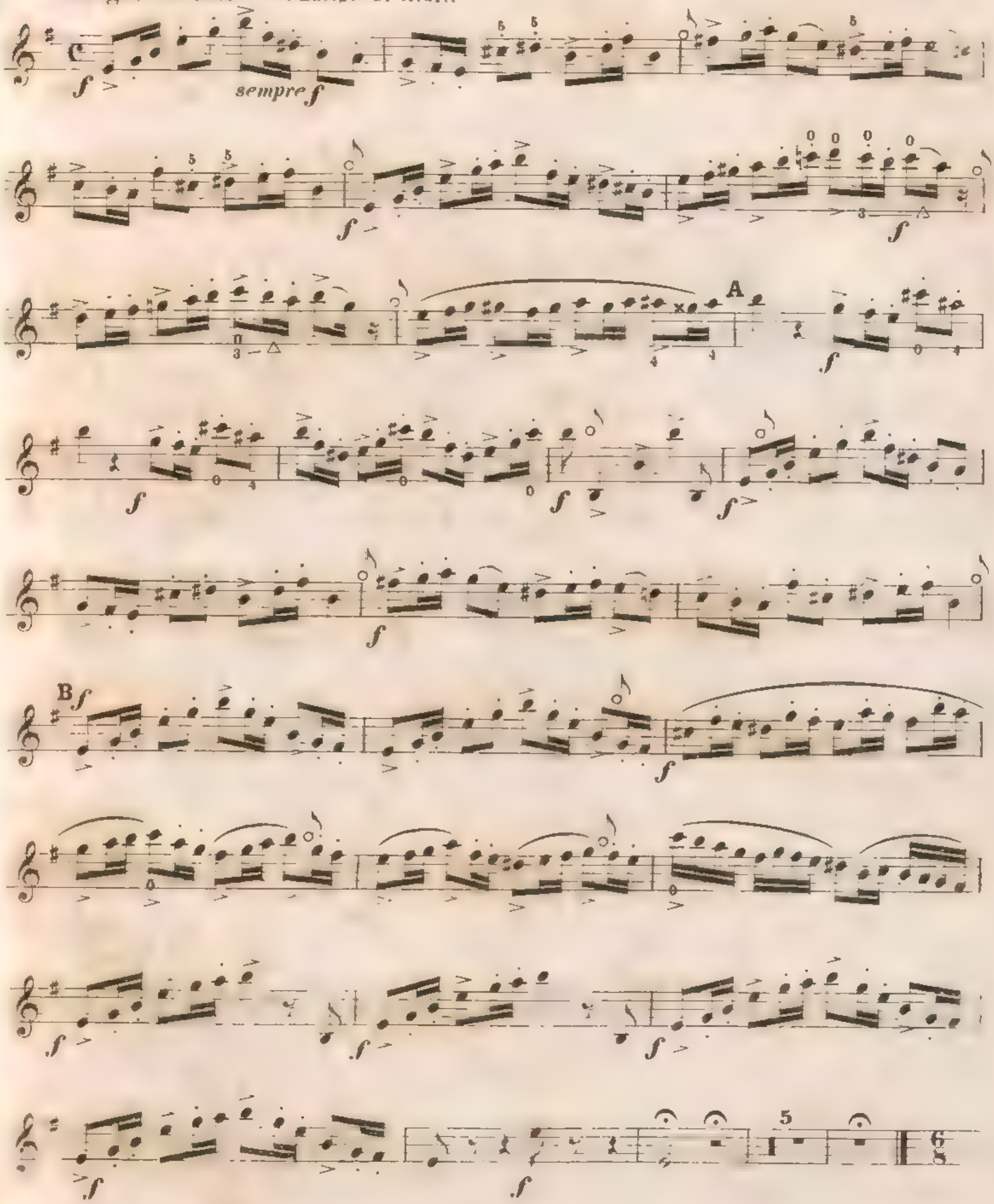
Largo mit tiefem Ernst und sehr langsam

p con dolore e legato

cresc. *dim* *dim* *morendo* *sempre f* *sempre f* *cresc* *dim* *cresc.* *dim.* *cresc.*

№ 22.

Allegro con moto. mit Energie u. Kraft.



Allegro molto vivace quasi Presto.

C

a tempo.

D

E

tempo 1.

F

NB. Von № 23 angefangen wird das Zeichen (★_△) zum Fingerliegenlassen nur mehr sehr selten gesetzt werden, gleichsam nur zur Erinnerung für den Schuler, da er dessen Bedeutung aus den vorhergehenden Stücken genugsam kennen gelernt hat.

Nochmals erinnere ich das C [3_△] so viel als möglich mit den drei Finger der rechten Hand welches das Zeichen (3_△) bedeutet zu spielen.

(Siehe die Erklärung dieses Tones und Zeichens vorne im § 5.)

№ 23 F dur.

№ 24 Adagio mit Ausdruck und gehaltnem Ton.

Adagio.

VARIATIONEN.

№ 25

Andante maestoso.

ff p fp ff

p fp A p cresc cresc f pp

Andante Thema

p p

cresc. p

B 11 VAR. I. legato

p p cresc. p

f

C 11

cresc. f

VAR. 2.

cresc.

NB Das kleine Strichchen (—) ober der Note bedeutet: dieselbe Note etwas anhalten, auf welcher dasselbe steht.

D

E

11

d

f

VAR 3.

f

3 sempre f

f

f

F

f

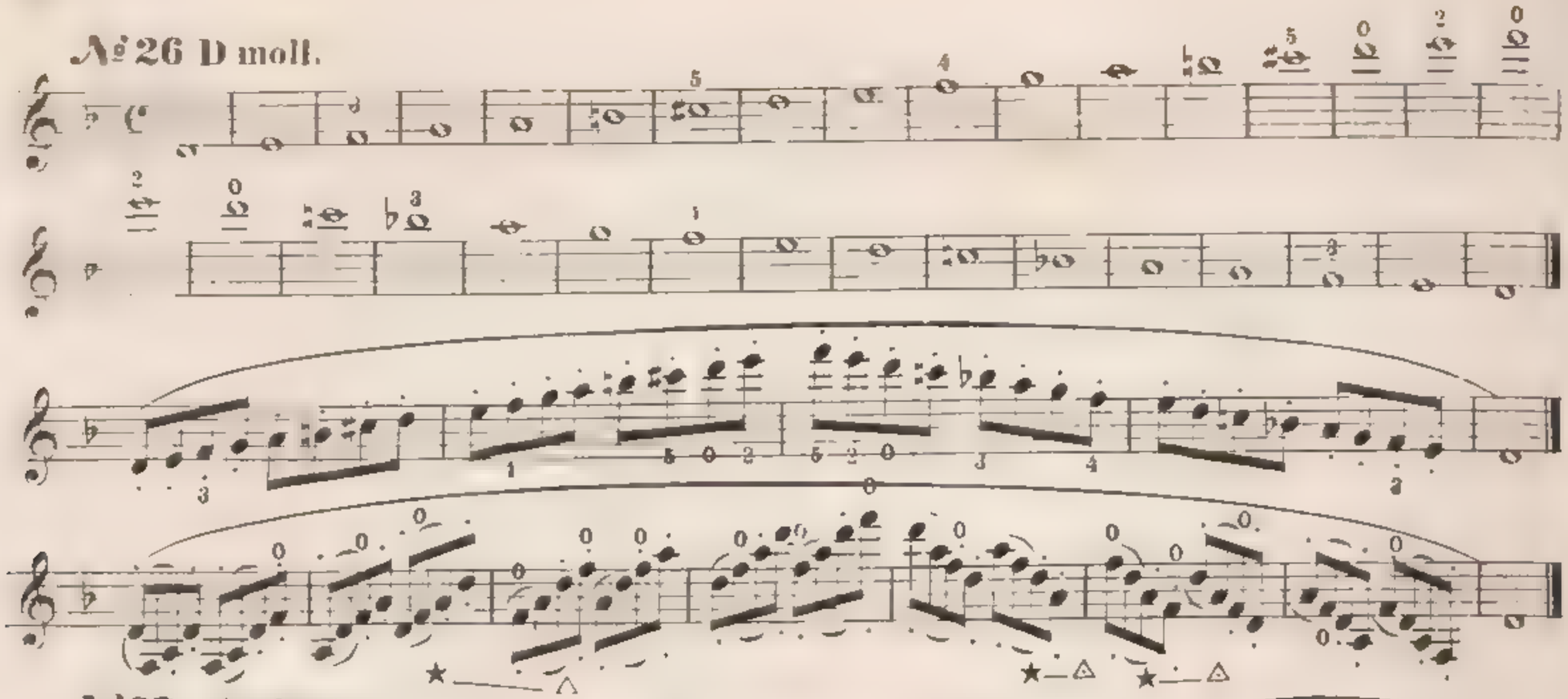
f

f

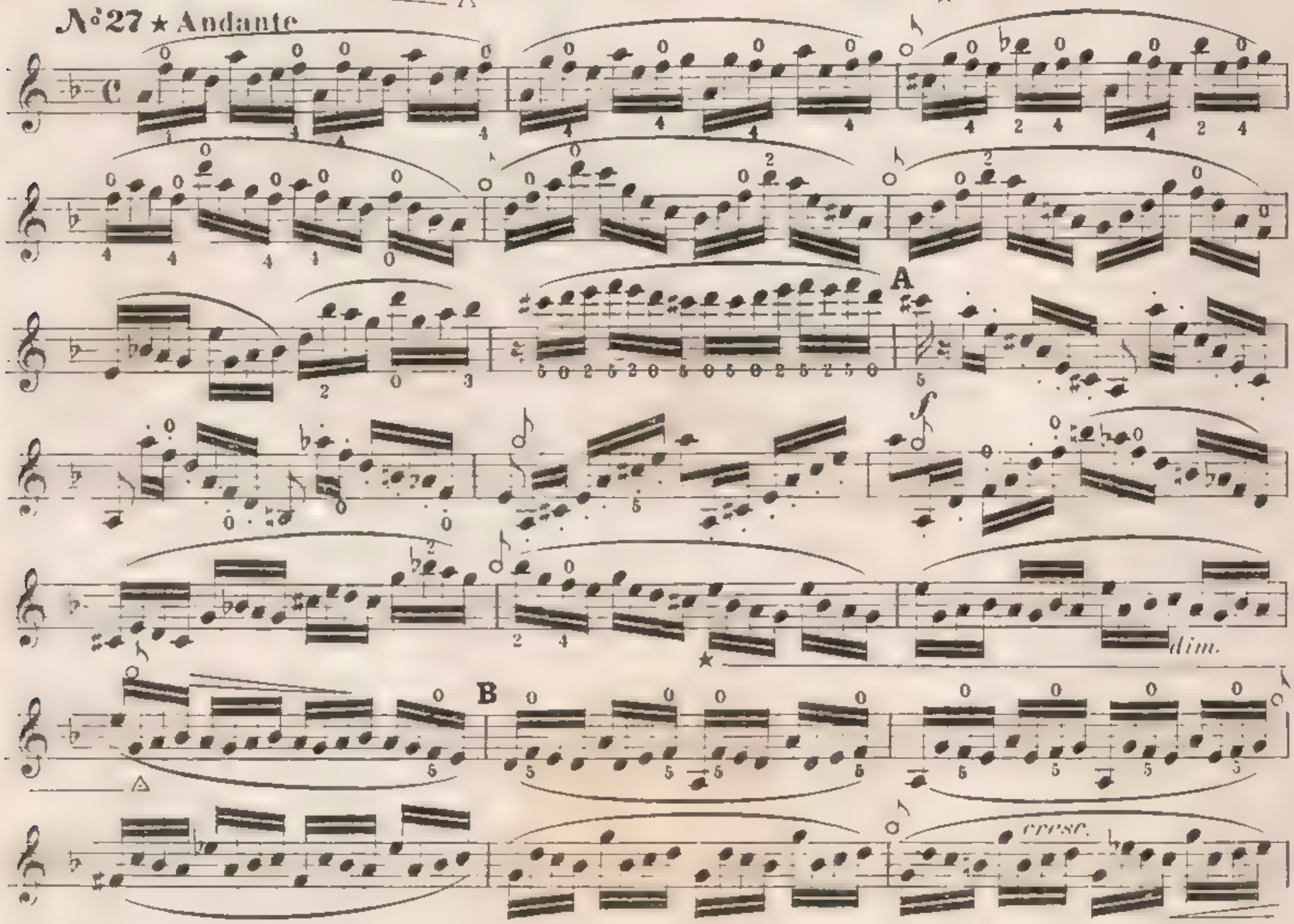
f

ff

№ 26 D moll.



№ 27 ★ Andante



★ *Diesse Etude* wenn sie im *Allegro vivace* gespielt wird, ist sehr nutzlich selbst fur weiter vorgeruckte Schüler, wenn dieselbe sorgfältig studirt wird. An den Stellen wo sich zwei verschiedene Griff Bezeichnungen finden, müssen dieselben auch auf beide Arten studirt werden. _____

NB Die oben stehende Bezeichnung ist als Finger-Übung vorzuziehen.

cresc.

cresc.

f

3

C

p grazioso espressione

cresc.

D

cresc.

dim.

p

cresc.

cresc.

E

f

dim.

p

(4)

F

p

cresc.

cresc.

cresc.

G

f

f

ff

№ 28 Etude über punctirte Noten.

Allegretto molto moderato.

10

A

3–△

B

Maggiore

dolce

C

dim.

D Minore

sempre

TRIO.

con espressione.

p *cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

rallentando

a tempo.

Minore

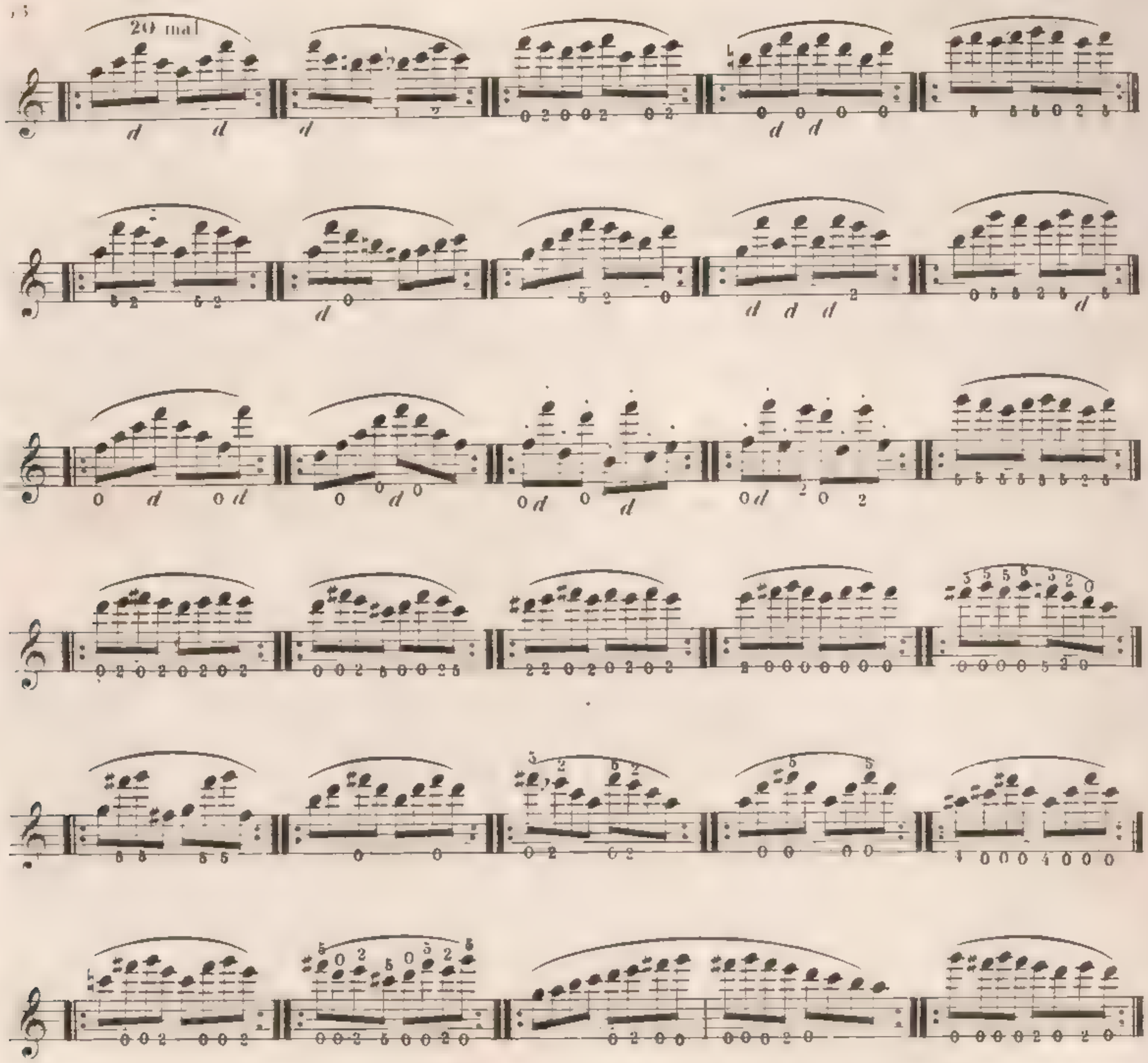
H

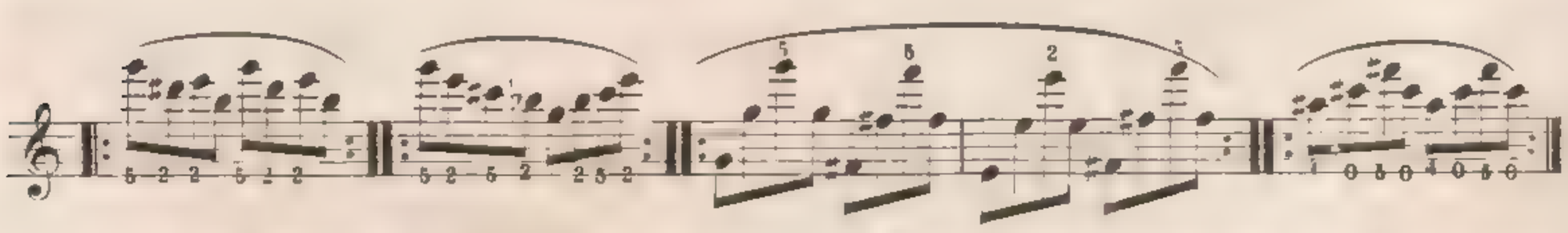
№ 29. weitere Folge von kleinen Übungen.

20 mal 20 mal 20 mal 20 mal

20 mal

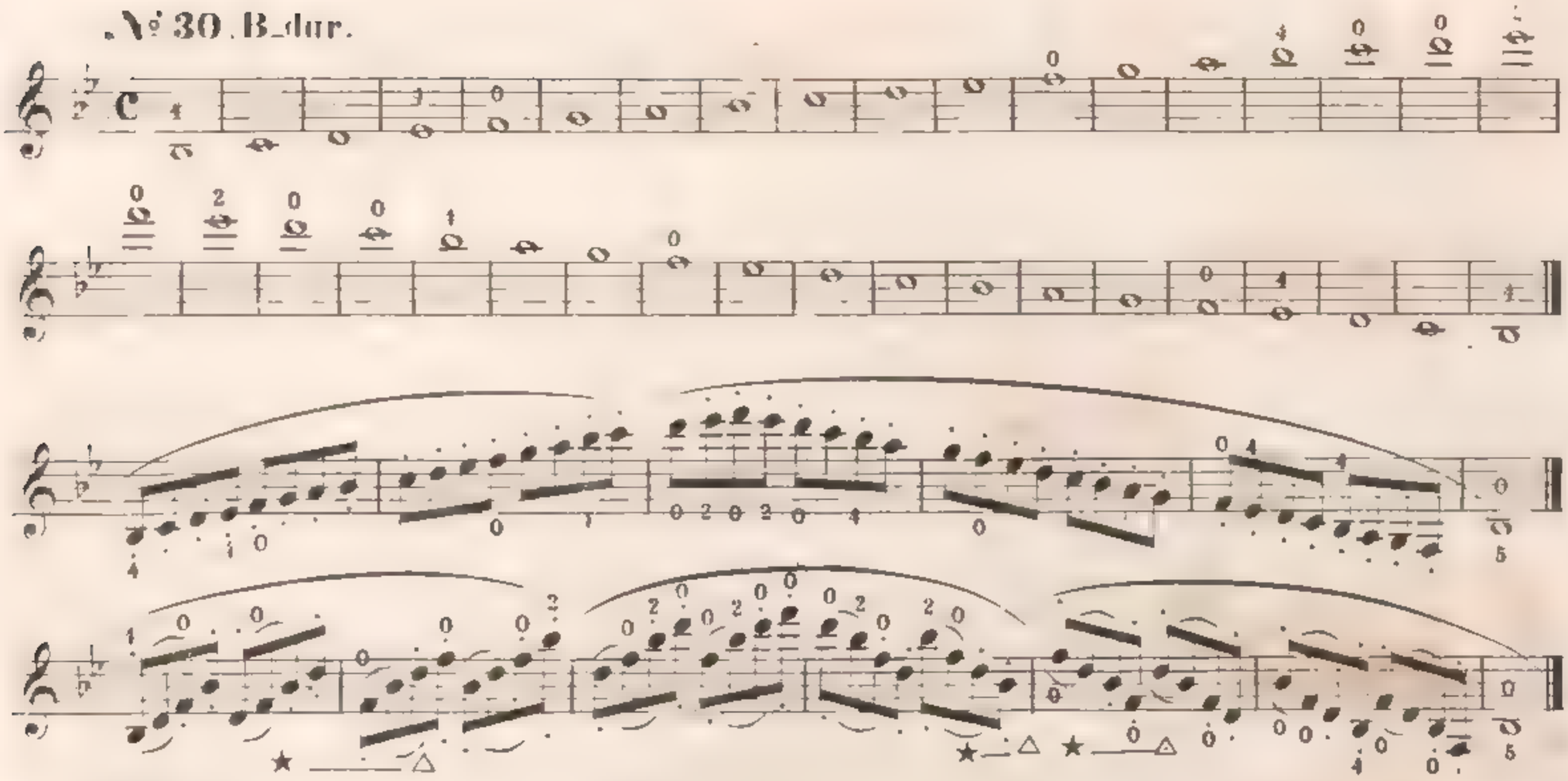
20 mal





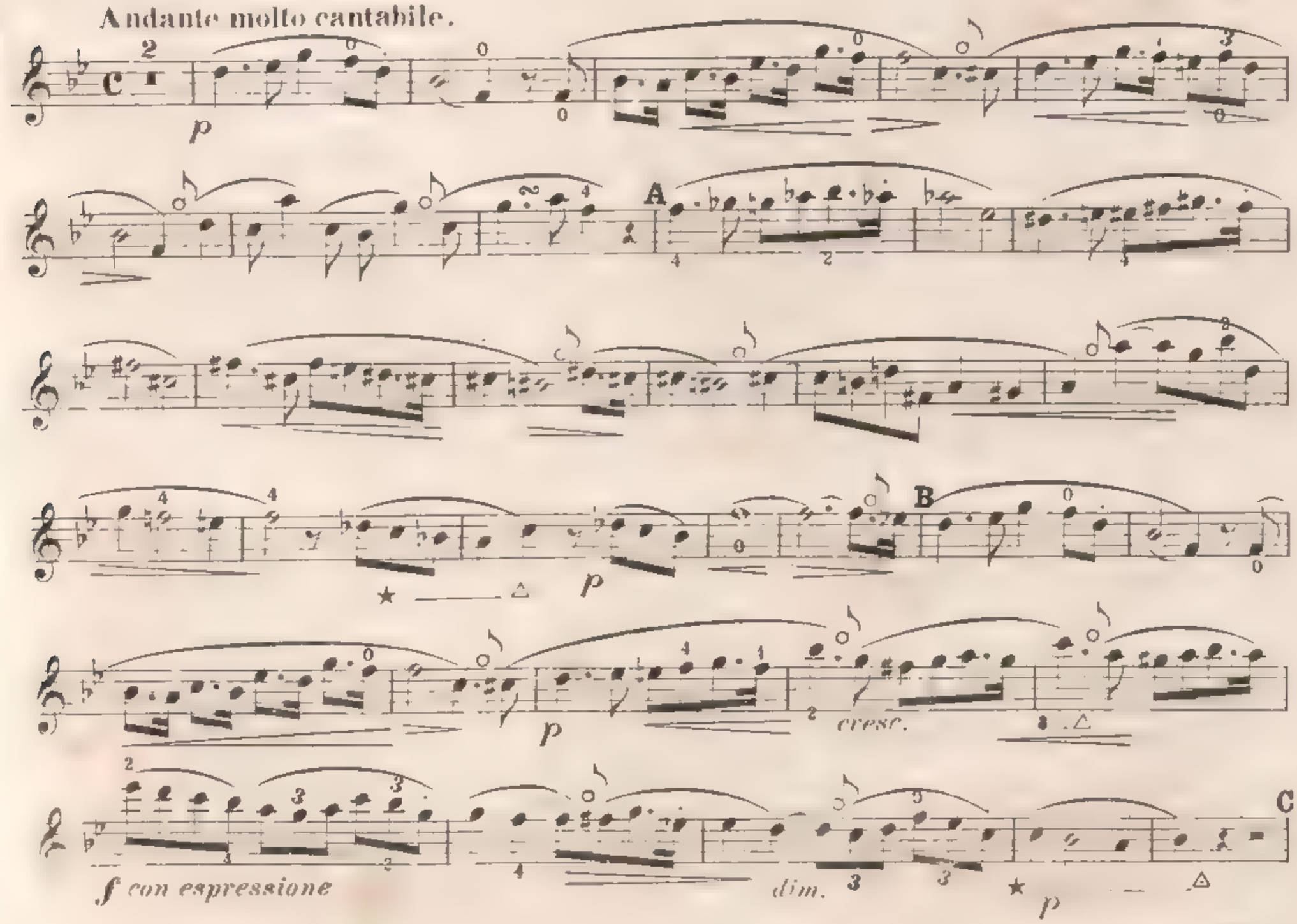
Es braucht wohl nicht erwahnt zu werden, dass man diese kleinen Übungen nicht gleich über Hals und Kopf einstudirt, sondern taglich vielleicht eine neue Zeile zu den früher studirten hinzufugt. So troken und ermüdend dieses Studium auch sein mag, so lasse sich der Schüler durch nichts davon abhalten, da dies der wahre einzige Weg zu einer solid ausgebildeten Technick ist, ohne welcher kein grosses Ziel zu erreichen ist, da nur bei möglichst vollendeter Technick der Künstler sich ungehindert entfalten und seiner Fantasie folgen kann. Ausdauer fuhrt über die steilsten Berge, und der Erfolg belohnt jede Mühe.

№ 30. B-dur.



№ 31.

Andante molto cantabile.



9

p *p*

p *con moto.*

D

p *f*

sempre *f* *cresc.*

dim.

p

cresc. *dim.*

E

p

f *p* *dim.*

pp p tempo I. p cresc. cresc. dim. pp p p f p mp mp mp

№ 32.

Andante con moto quasi Allegro moderato.

p f cresc p f p cresc. p p p cresc f dim p pp ritar.

Moderato.

Thema sf p p f legato f p p cresc. f

VAR. 1 *(douce) con espressione*

D

fz *cresc.* *dim.e rall.*

cresc.

E 11

VAR. 2. *Scherzando.*

p

F

cresc.

p

G

11

VAR 3. brillante

tr

f con fuoco

sempre f

H

f

sempre f

J

11

p

con espressione

dim.

perpendosi

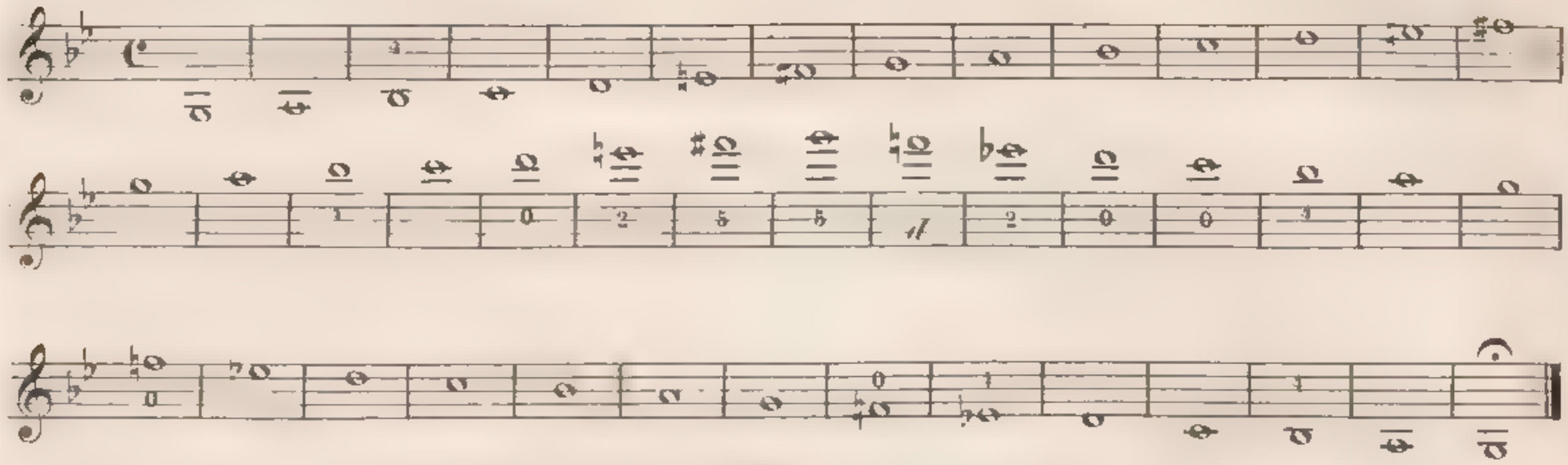
ritardando

pp

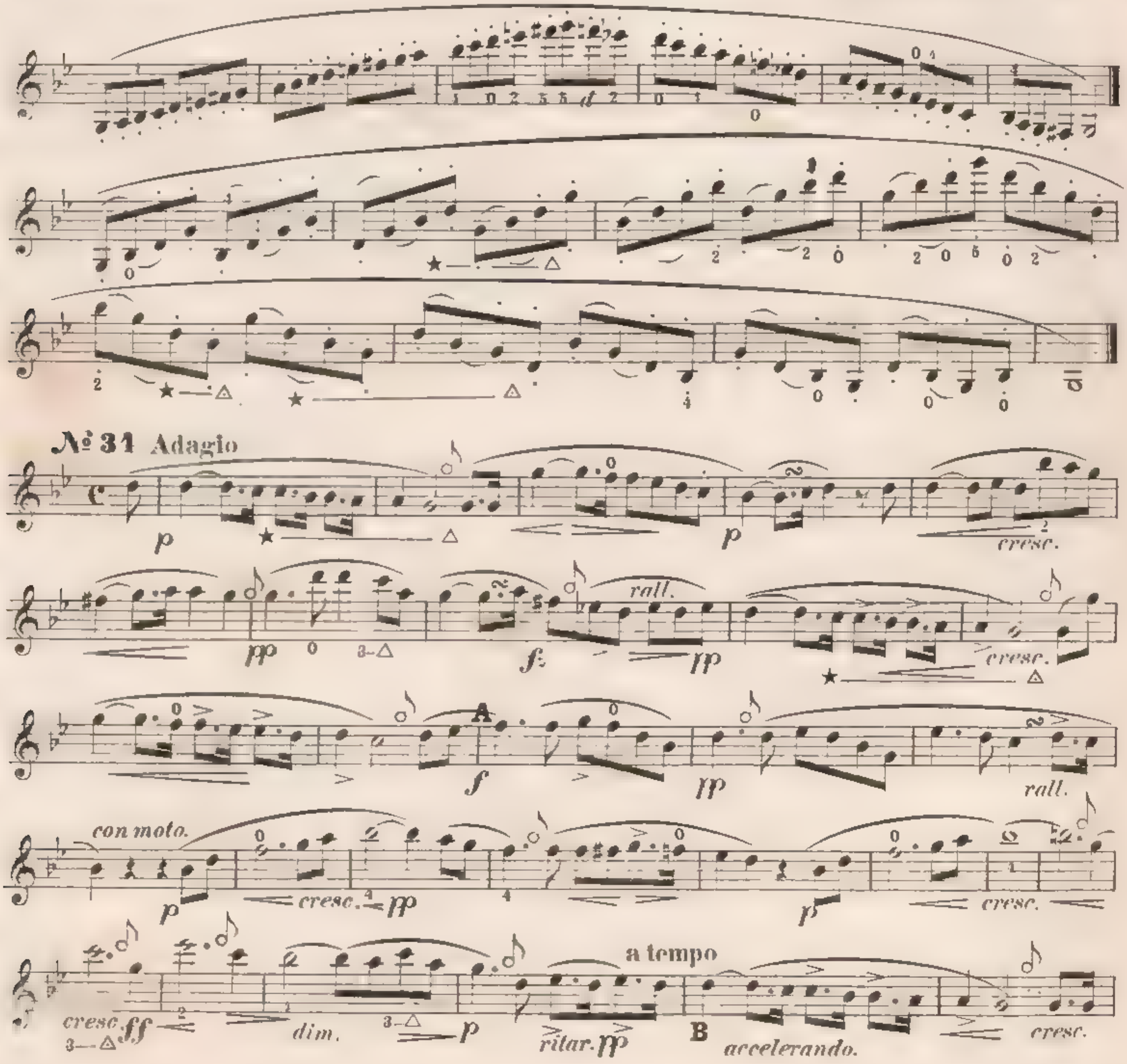
pp

ppp

№ 33. G_moll



№ 34 Adagio



cresc. cresc. sf p rall.

Agitato quasi Presto alla breve.

fz

f rall. a tempo. fz p C

espressione

cresc D cresc.

f mf f p rall. p

a tempo fz sempre più cresc. E

sfz sfz f fz fz

fz sfz sfz ff

F ff

№ 35

Allegro moderato alla Pollacca

1

mf

A

p

tr

f

p

piu p

pp

B

molto cresc

ff

mf

f

ff

11

f

C

f

f

douce

cresc.

p

p

sempre

p

rall

D

con espressione

cresc. cresc. 3-△

E

p cresc. cresc.

f dim. p p

f cresc cresc 3-△ cresc

F

cresc. f f

cresc.

3

p

p

G

p fz

fz cresc f

p cresc. cresc

H

fz fz cresc

f ff 24

J

mf

più f

K

p

f:

p

f:

p

più p

pp

f:

rall.

Majore

L

con espressione

cresc

p

cresc.

cresc.

cresc

f

dim

p

cresc.

f: rall.

cresc

M

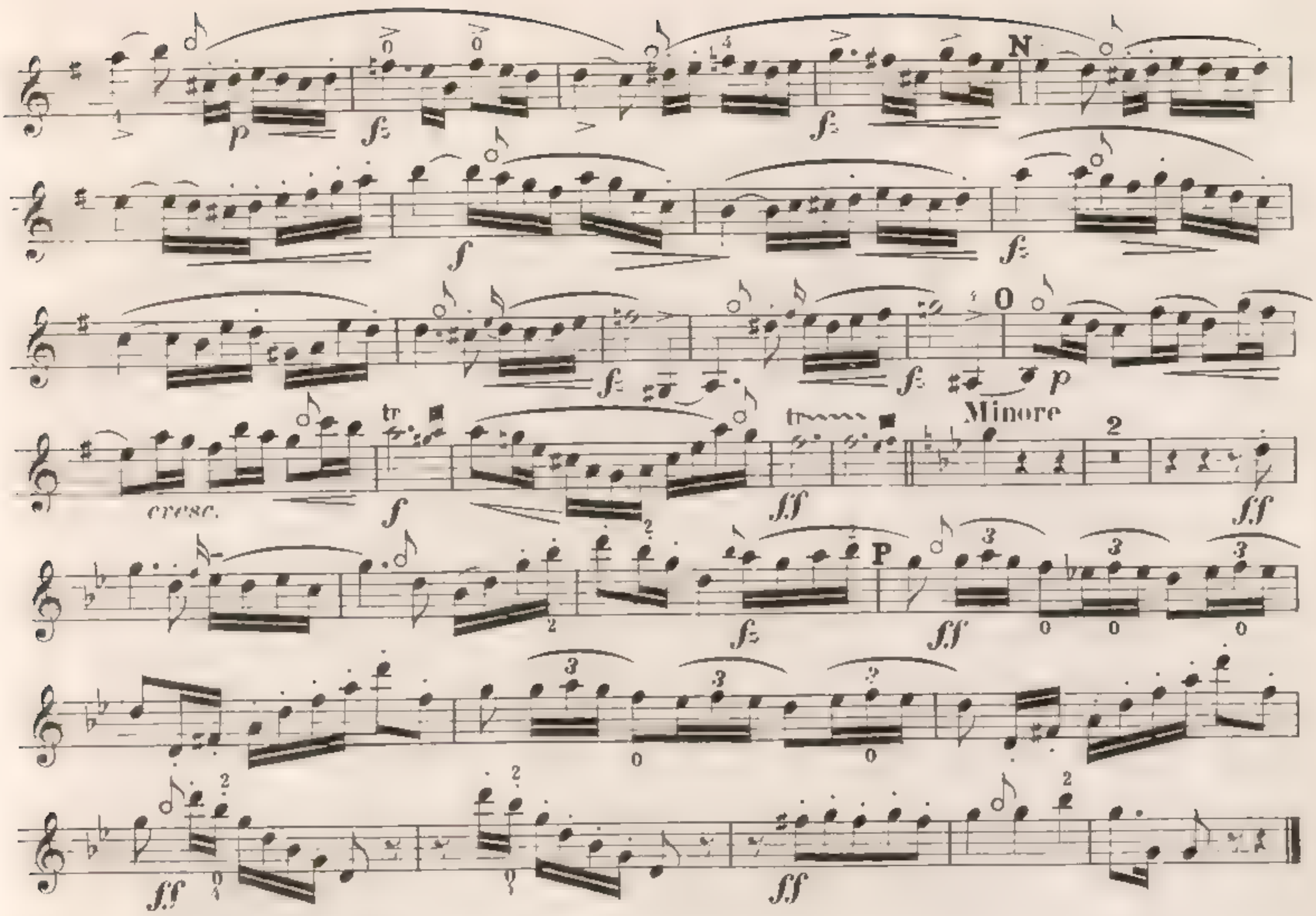
p

ritar.

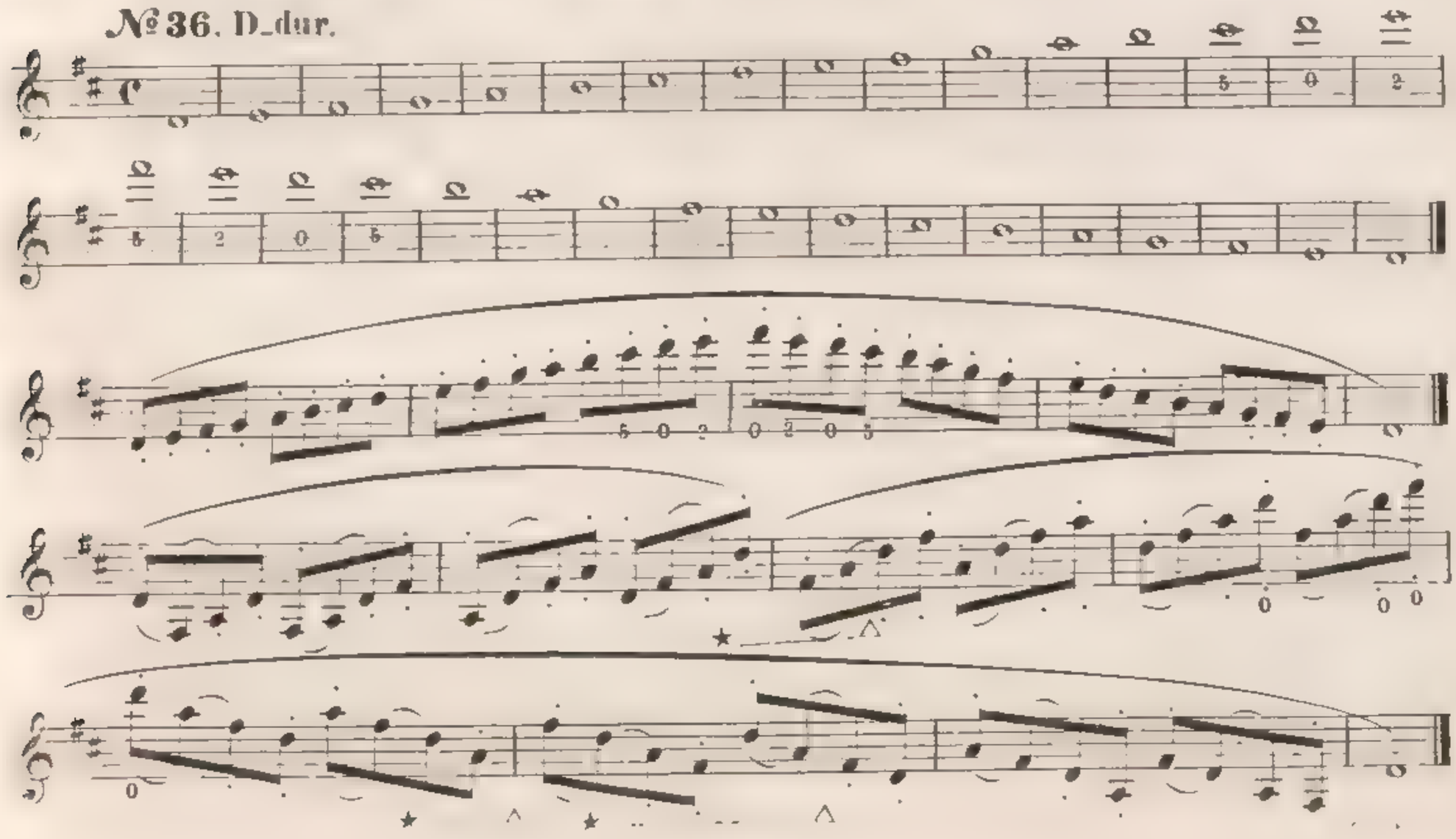
p

f:

p



№ 36. D-dur.



№ 37. Adagio *espressione*

p *p* *p* *p* *con espressione*

cresc. *p* *p*

p *p*

p *cresc.dim* *p* *cresc.* *cresc.*

con moto

f *f* *p* *p*

f

f *f*

D

p *cresc*

p *cresc* *cresc.*

cresc. E

f *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *f* F *dim.*

p *dim*

p *p* *morendo.* *pp*

7

p tempo I.

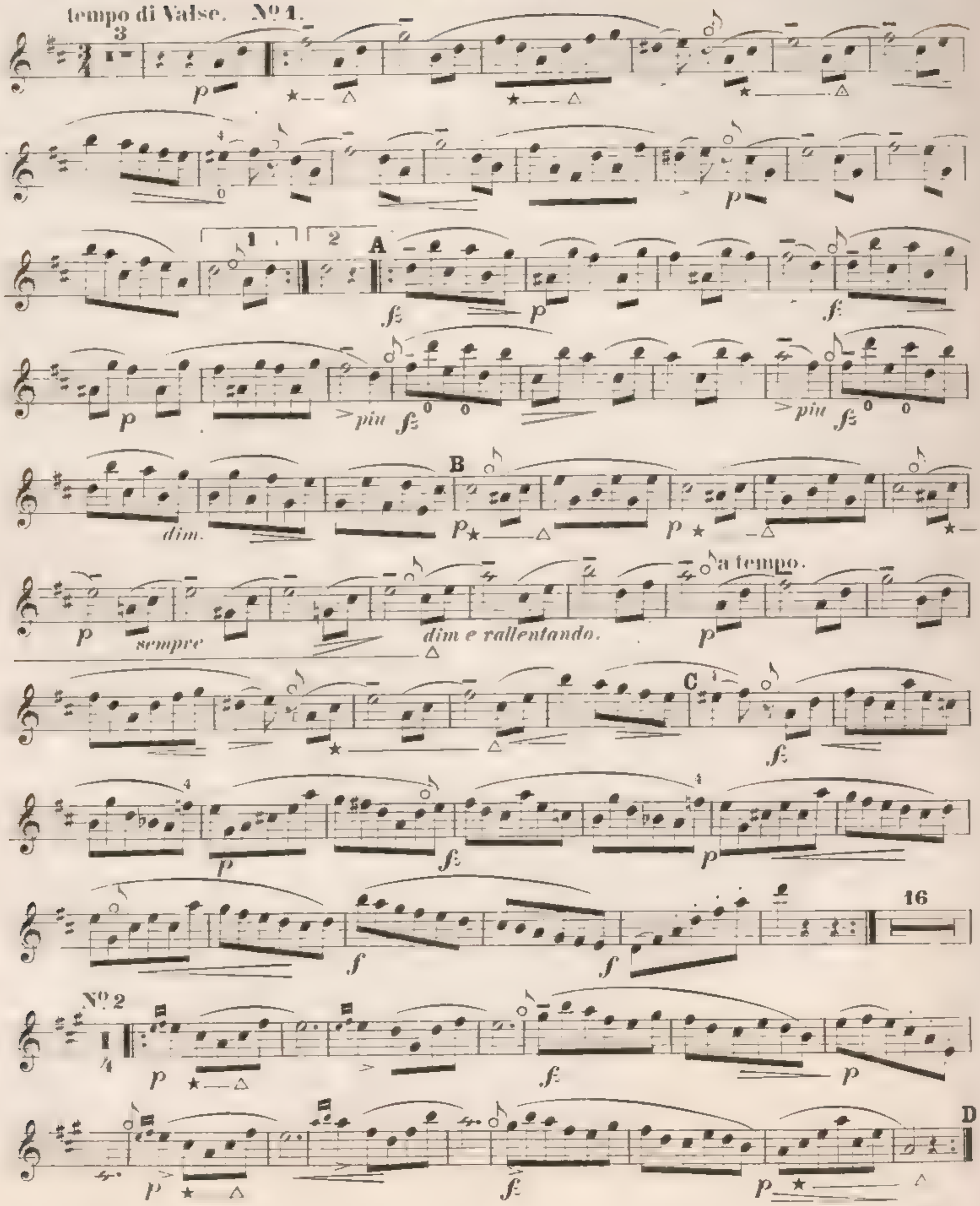
cresc *cresc* *cresc* G *f*

fz *fz* *p* *p* *p* *dim.morendo* *pp* *pp*

LÄNDLER.

N° 38.

tempo di Valse. **N° 1.**



f

f

E

fz

fz

fz

rall

piu p

a tempo

cresc.

f

1

2

12

p

№ 3

dolce

p

G

p

dim

piu p

p

1

2

H

p

cresc.

f

f

dim.

piu p

p

9

№ 4

sempre f

sempre f

poco a poco rallentando

a tempo

dim.

№ 5

fz p fz p

piu fz piu fz

dim N p p p

sempre p dim e rallentando a tempo p

fz

P fz cresc.

cresc. f ff

ff ff

sempre ff

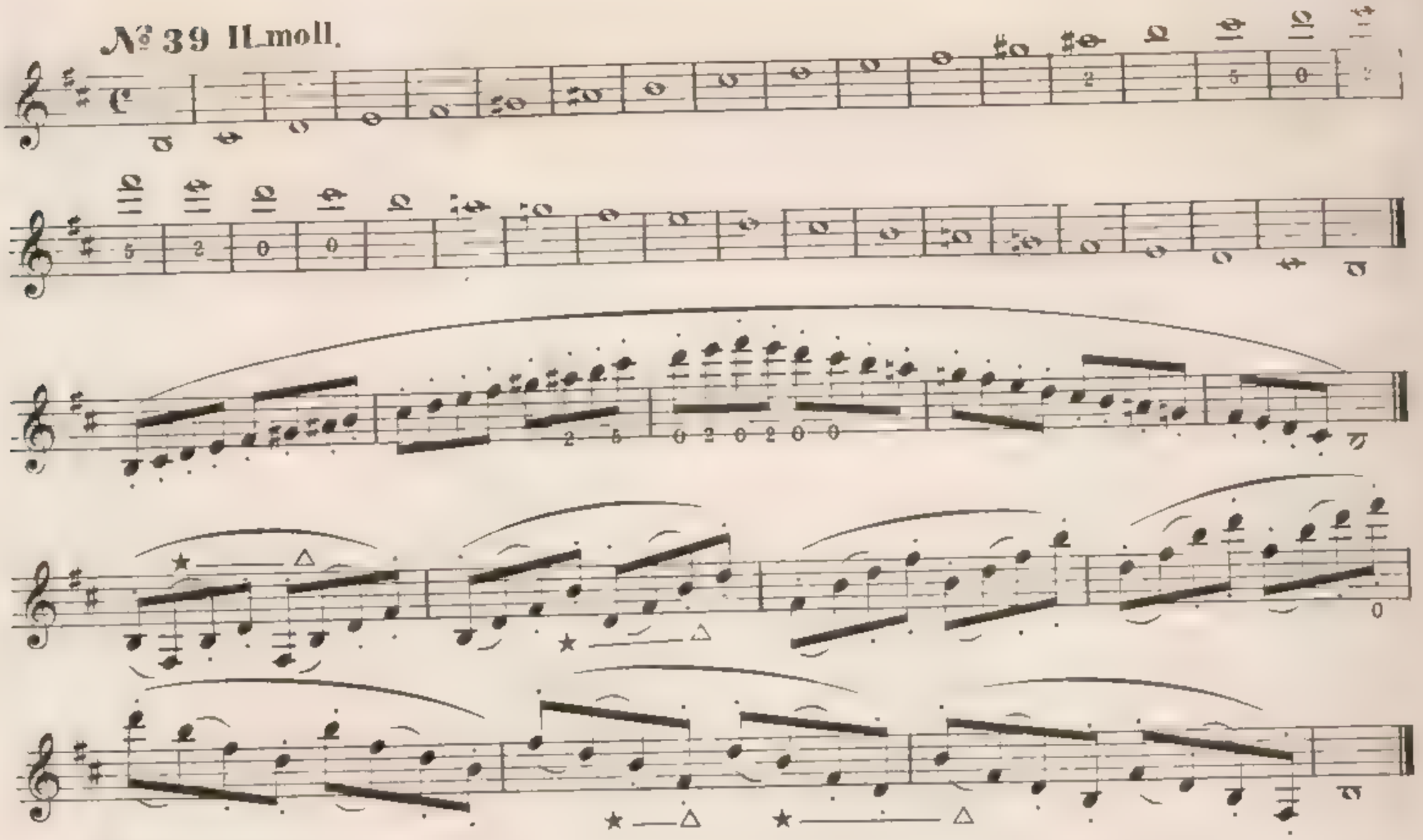
P p Coda

sempre p

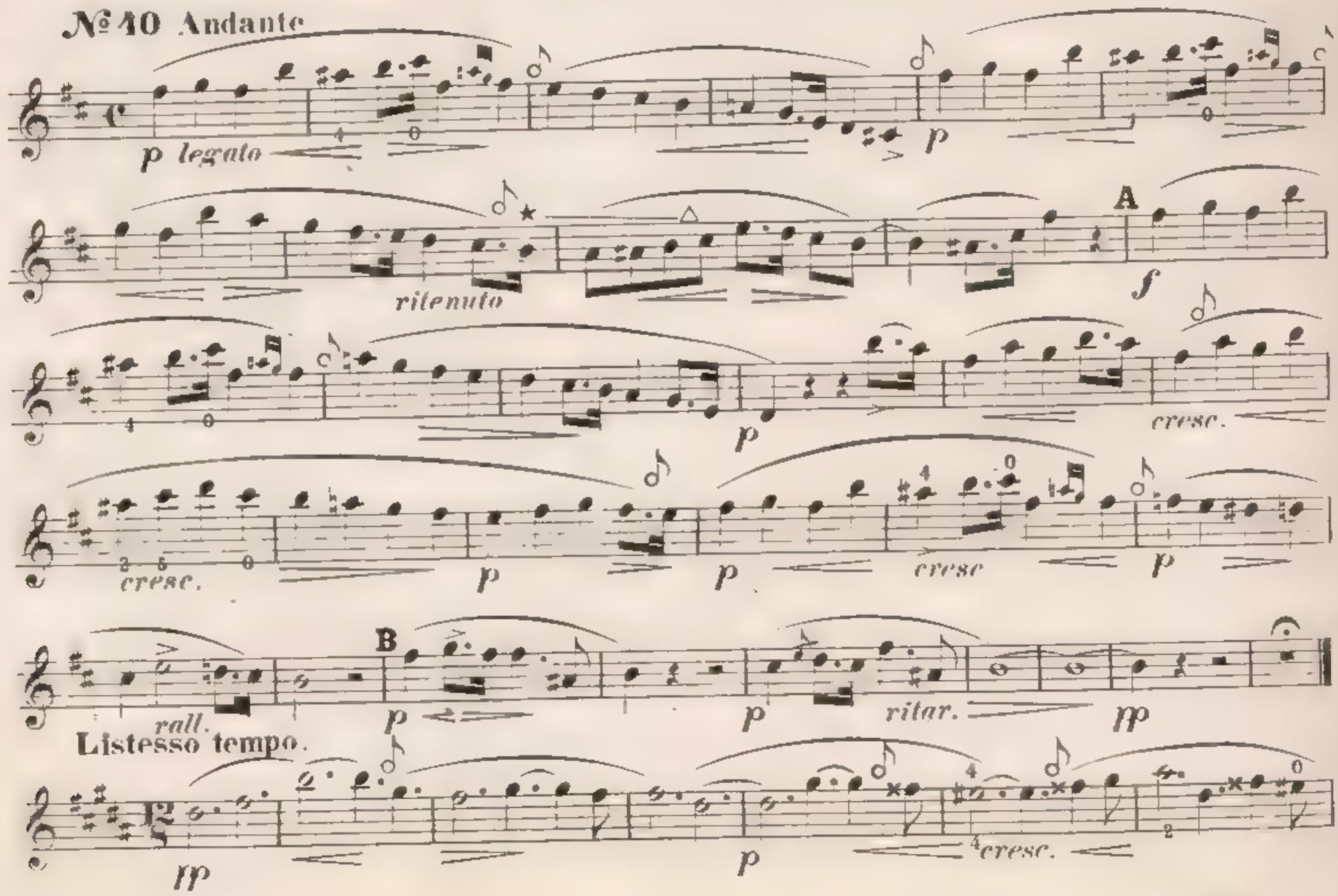
p morendo.

pp pp pp pp

№ 39 H-moll.



№ 40 Andante



C

p *cresc.* *cresc.*

più f *molto cresc.* *f* *p* *cresc.*

D

f *f* *dim.* *p* *dim.*

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

tempo I

C

p

f E *p* *p* *cresc*

cresc. *p* *cresc.* *p* *rall.*

p legato e tranquillo

p

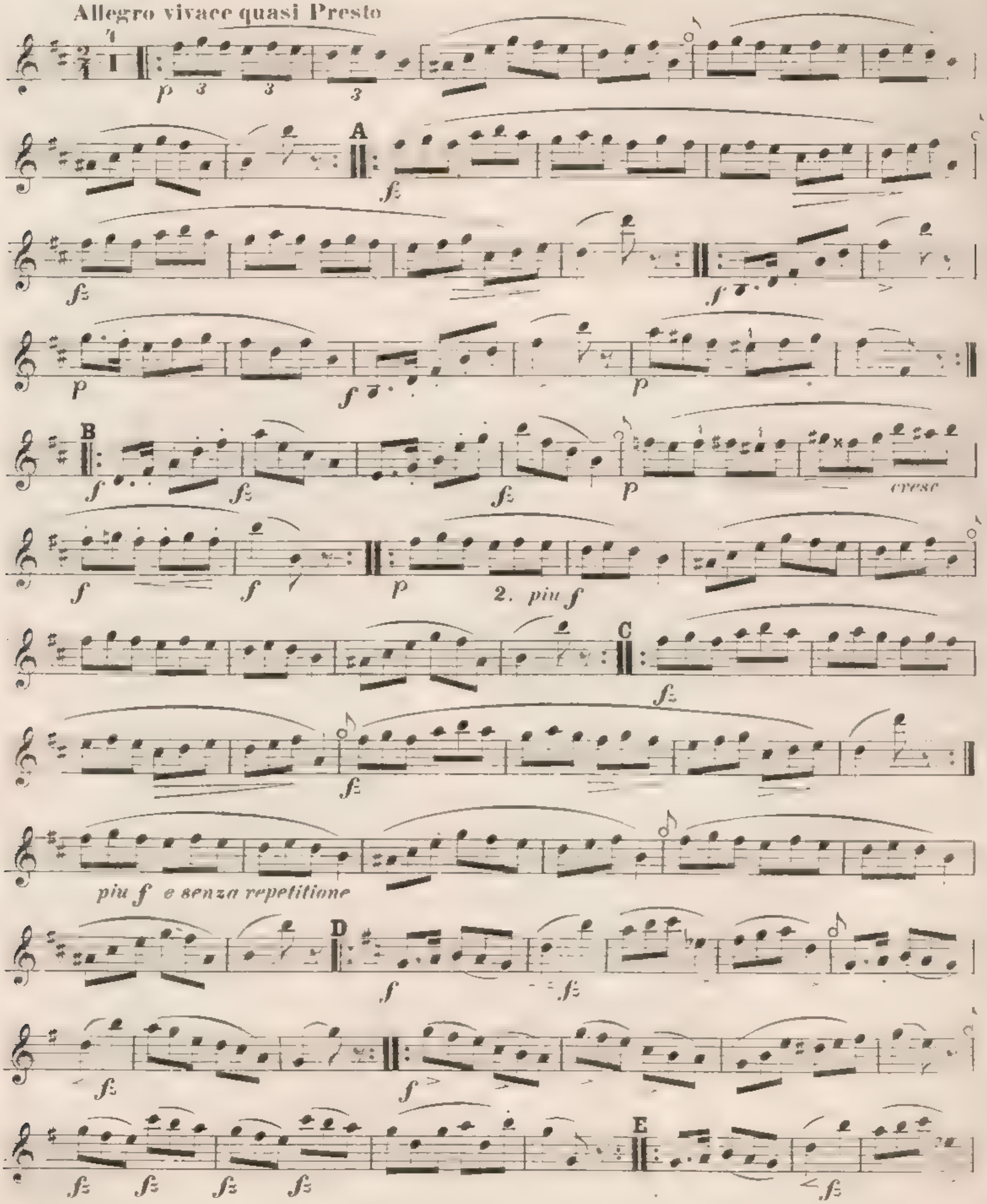
F *p* *dim.*

★ *morendo.* *pp* △ *ritar.* *pp*

TARANTELLA

№ 41.

Allegro vivace quasi Presto



ff *sempre* *ff* **F** *cresc* *f* *p* *f* *ff* *f* *ff* *p* *cresc.* *cresc.* *ff*

№ 12. Es dur

№ 43. Adagio.

cantabile

p fp p cresc.

A♭

p cresc. p

cresc. fz p rall.

B

p fp cresc. p

molto cresc. dim. e rall. p poco ritar.

Allegretto con moto.

C legato

p cresc. p

cresc. p

cresc. p

cresc. p

pp sempre pp p D

cresc

cresc.

p

p

piu f

f

f

dim.

E

dim.

p

p

pp

pp

morendo

pp

Adagio

mp

mp

3

p

fp

p

F

cresc.

cresc. molto

dim.e rall.

p poco ritar.

pp

№ 11. Andante

Variationes sentimentales *Cadenza.* **Thema Andate**

mf *rilar.* *p* *cresc.*

p *p*

p *cresc.* *fz* *rall.* *p* *cresc.*

VAR. 1.

p *con espressione*

cresc. *cresc.* *fz*

p *cresc.*

p *dim e rall* *cresc.* *f*

VAR. 2.

p *grazioso.*

più f

C

cresc.

rall.

p

cresc.

f

VAR. 3.

f

scherzando

legére.

cresc.

D

p

f

p

rall.

p

cresc.

f

f

Fine

№ 45 A-dur

№ 46 Andante

C

p *f* *f* *dim.*

pp *pp* *pp* *rall.* *p*

D

pp *pp* *pp*

cresc. *pp* *ppp* *pp* *pp*

№ 47 Allegro grazioso

p grazioso

fz A *p*

fz *p* *fz* *fz*

p B *cresc*

f *fz* *f* *p*

dim e ritardando. *p*

dim C *dim.*

dim. *pp* *ff* 21

Cantabile

4 D

p con espressione

fp

fz

cresc

p

p

fz

fz

molto p

p

cresc.

f

p

cresc.

fz

f

p

p

p *legato*

cresc.

fz

dim.

rall. *pp*

pp

pp

3

p

G

fz

cresc.

fz

p

f

p

cresc.

Moderato

f

dim. ritar

p

p

H

pin f

fz

fz

p

cresc

f

p

p

pp

pp

ff

№ 48 C-moll

№ 49 Adagio

p con dolore,con grand espressione *fz* *rp*

cresc. *dim.*

con espress.

cresc. *p* *cresc.* *p* *rp*

p con dolce. *cresc* *f* *p* *dim.* *p*

cresc. *cresc.* *f* *p*

dim. *rp* *p* *con dolce.* *morendo.* *pp* *pp*

RONDO.

N° 50 Allegro vivace.

p

A

fz *fz* *cresc.* *fz* *fz* *fz* *p*

B

grazioso

cresc. *p* *p* *f*

C

p

Maggiore

p con espress

D

cresc. *f* *p*

E

p *molto cresc.* *f* *fz* *p*

F a tempo

p *cresc. dim.ritar.* *con espress.*

cresc. *f* *cresc.* *ff* *ritar.* *p*

G Minore

p

cresc

f

ritar. **a tempo.** *Scherzando e grazioso*

f

fz *fz* *p* *cresc*

f

p *cresc* *cresc*

fz *p* *pp riiar*

p a tempo.

11

M

N

cresc.

cresc.

più mosso

C

sempre con tutta forza

№ 51. Letzte Folge von kleineren Übungen, über seltner gebrauchte Griffe.

Übung für den Es^{xx} Griff durch den Hebel der Es-Klappe mit dem 5ten Finger der linken Hand

20 mal

Übung für den Fingerwechsel auf der As^{xx} Klappe (5–2:)

20 mal

Übungen für folgend bezeichnete Griffe.

20 mal

20 mal

20 mal

p 20 mal — 5 Finger der linken Hand — 3 Finger der rechten Hand — 5 F. l. H. — 5 F. l. H. — 3 F. r. H. — 3 F. r. H. — p 5 F. l. H. — 5 F. l. H.

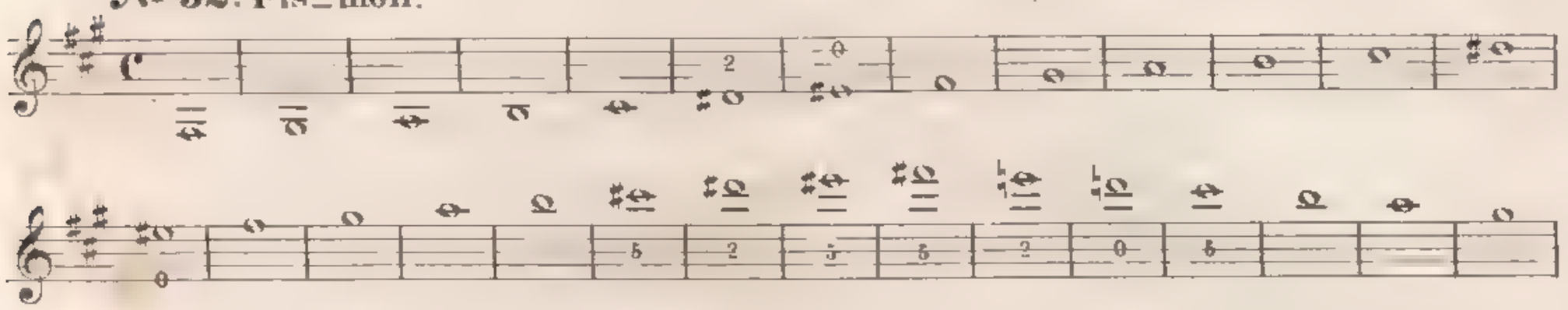
20 mal

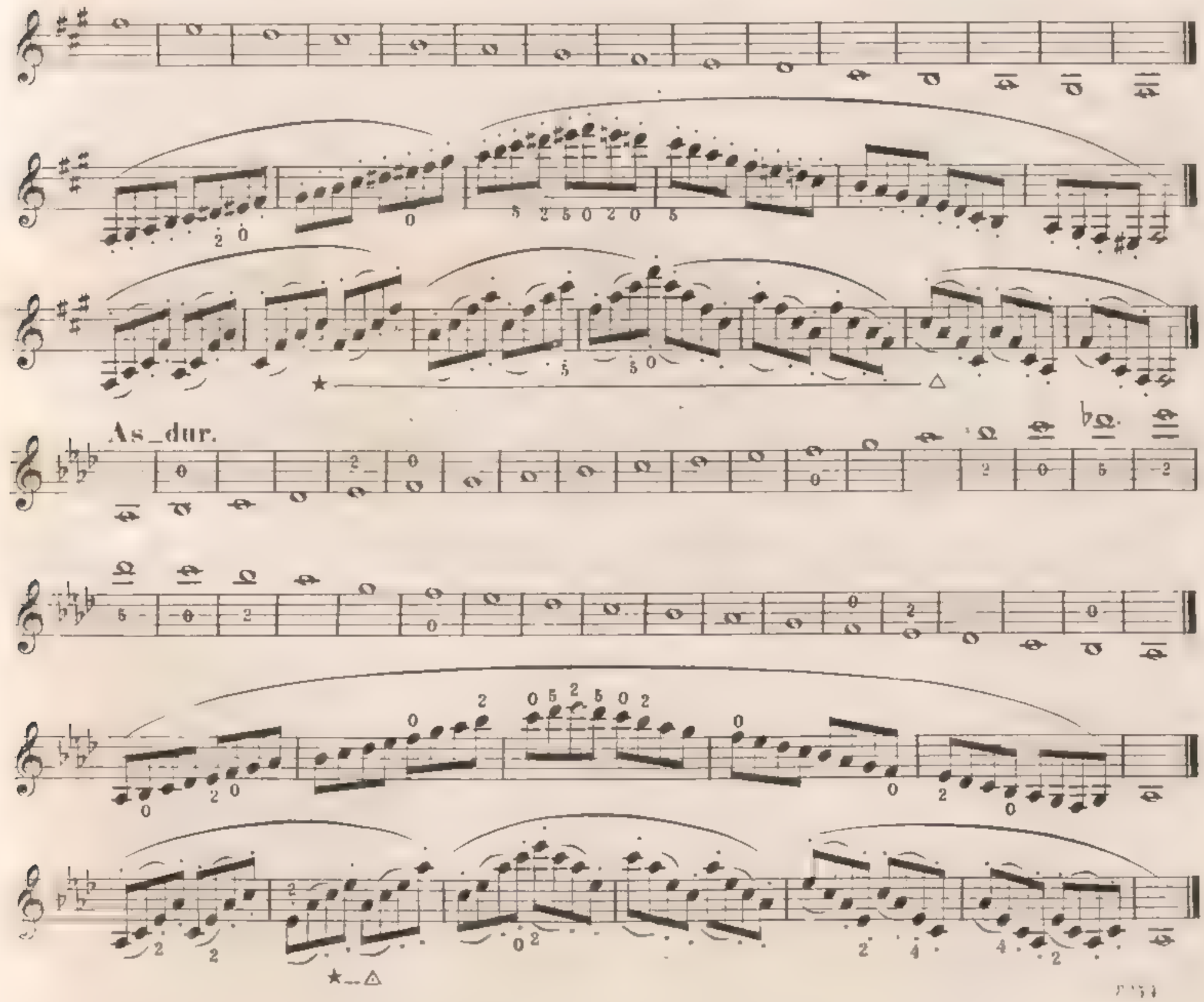
20 mal

pp 20 mal — p — p — f

Hiermit schliessen die kleineren Übungen, im 2ten Theil folgen die grösseren.
Der Schüler lese aber genau nach, was im § 5 uber jeden einzelnen bezeichneten Griff gesagt wurde, da ihm sonst die praktische Anwendung stets unklar bleiben wird.
Zugleich schliesst hier auch der erste Theil und folgen nur noch die fehlenden Scalen.
Musikstücke für diese schwierigeren Tonarten wurden verfrüht sein, und sind im 2ten Theil im Auge behalten, soweit als dieselben für die Clarinette auch ausfuhrbar sind.

№ 52. Fis_moll.





F_moll

E dur

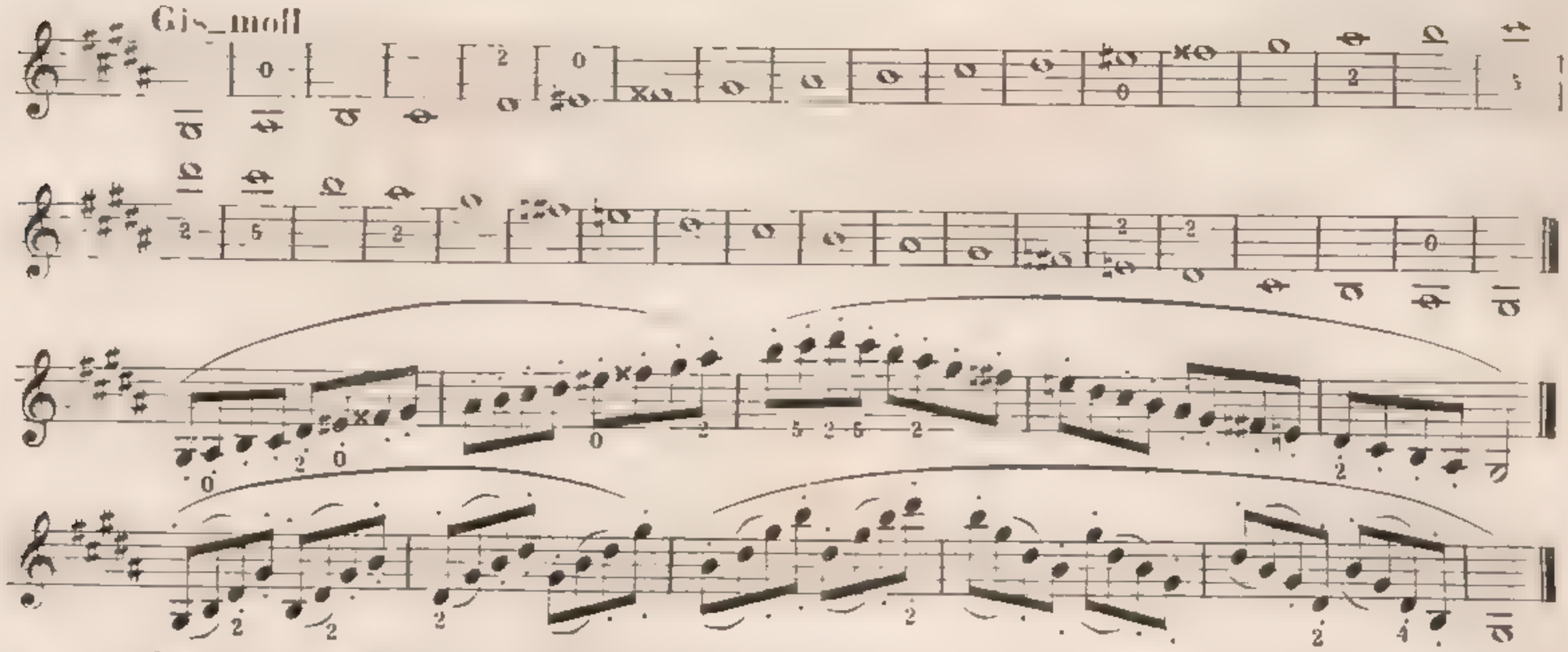
Cis moll

Des_dur

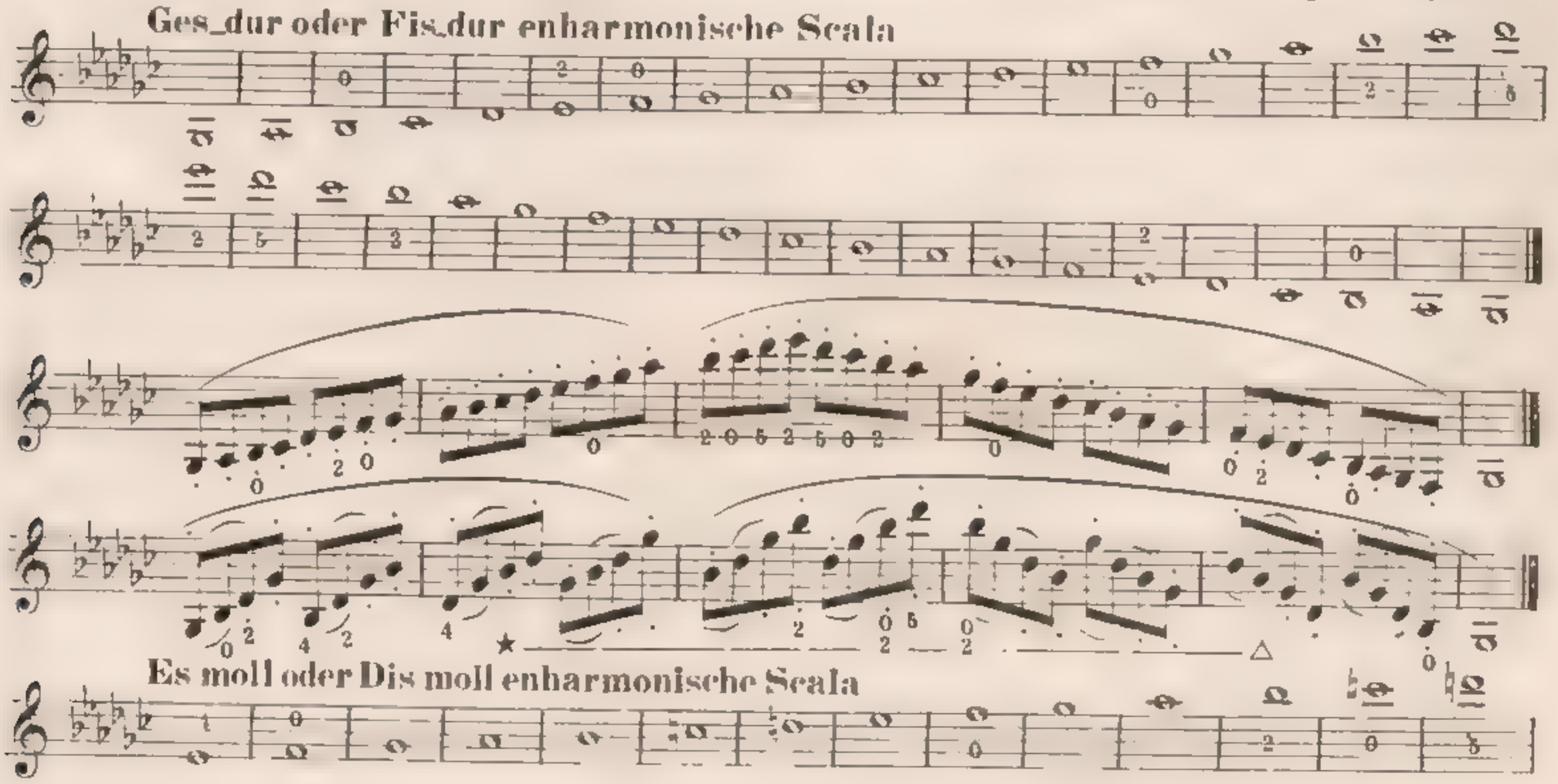
B_moll

H_dur

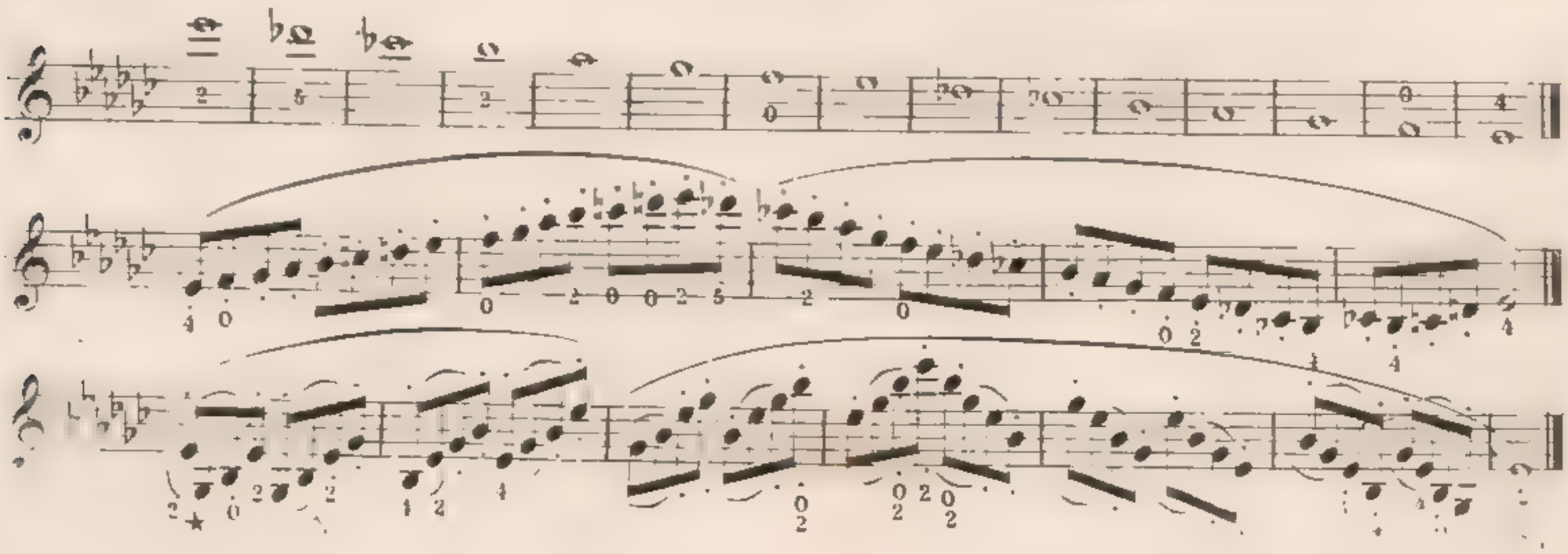
Gis_moll



Ges_dur oder Fis_dur enharmonische Scala



Es moll oder Dis moll enharmonische Scala



Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter Theil.

A. Theoretischer Theil, Tabellen u. Clarinettstimme fl.
(in 3 Abtheilungen)

B. Pianoforte-Begleitung zur 2ten Abtheilung fl.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

Op. 63.

ERSTER THEIL.

II. ABTHEILUNG.

ANFANG DER PRAKTISCHEN SCHULE.

A. CLARINETT-STIMME.

B. CLAVIER-BEGLEITUNG

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

BIBLIOTECA

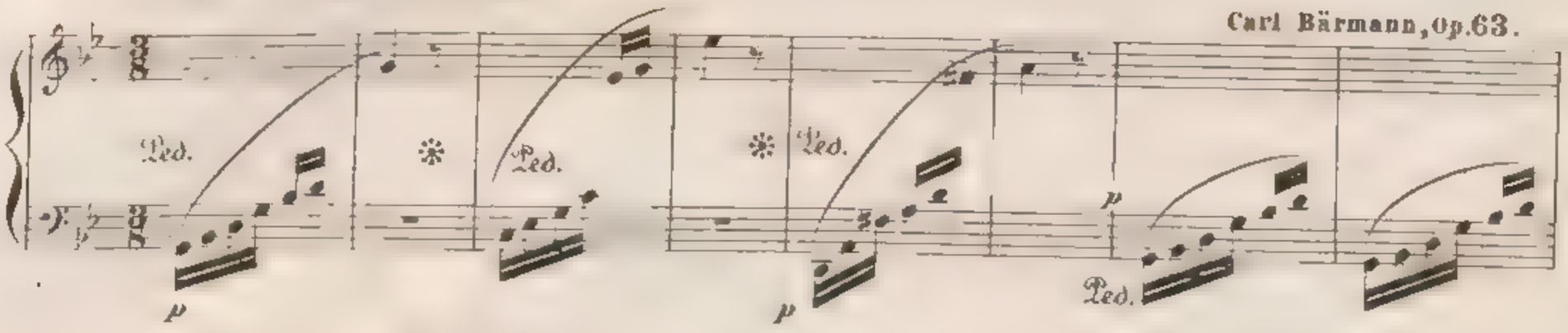
ROMANZE.

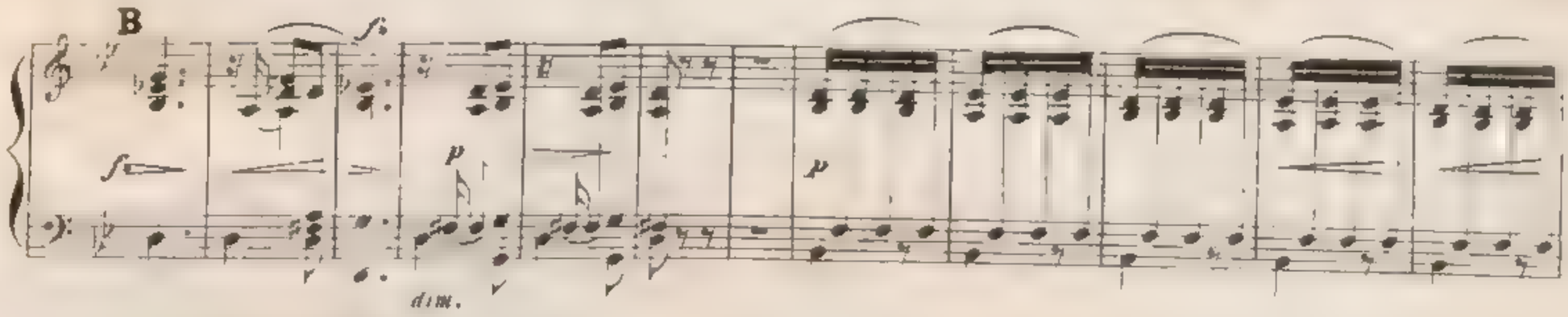
Von 1 bis 13 tacet.

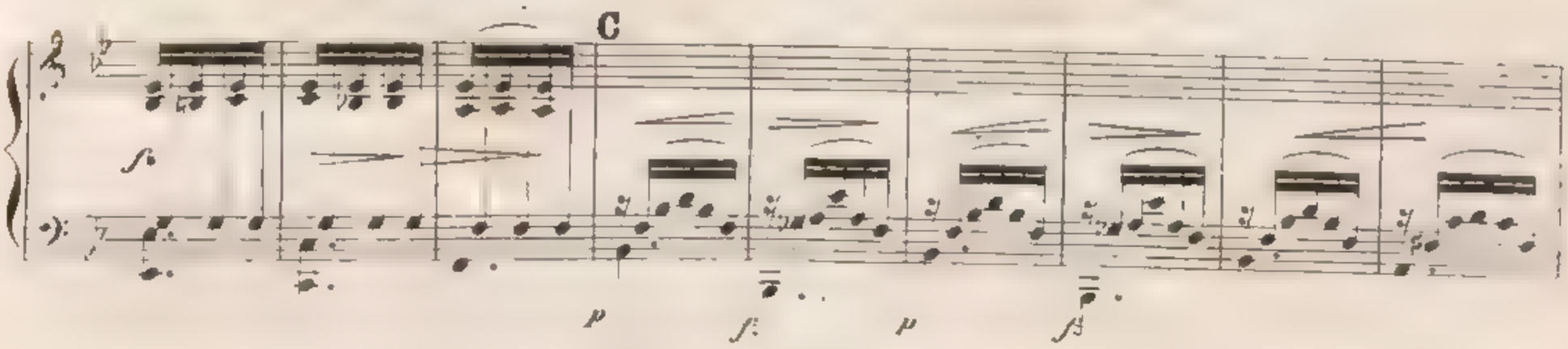
PIANOFORTE.

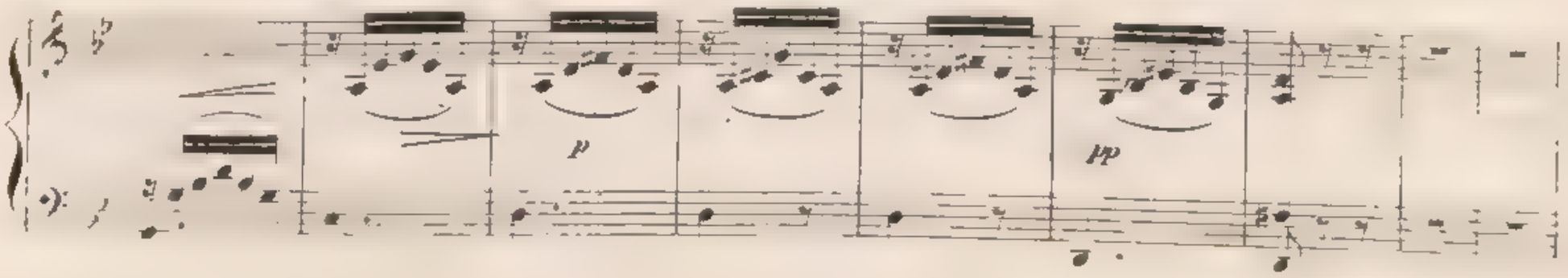
№14. Andante con moto.

Carl Bärmann, Op. 63.









ritar. a tempo

D

cresc.

ritar. a tempo

E

più p

più p

№13. Andante con moto.

pp

pp

rit.

p

cresc.

p

A

cresc.

p

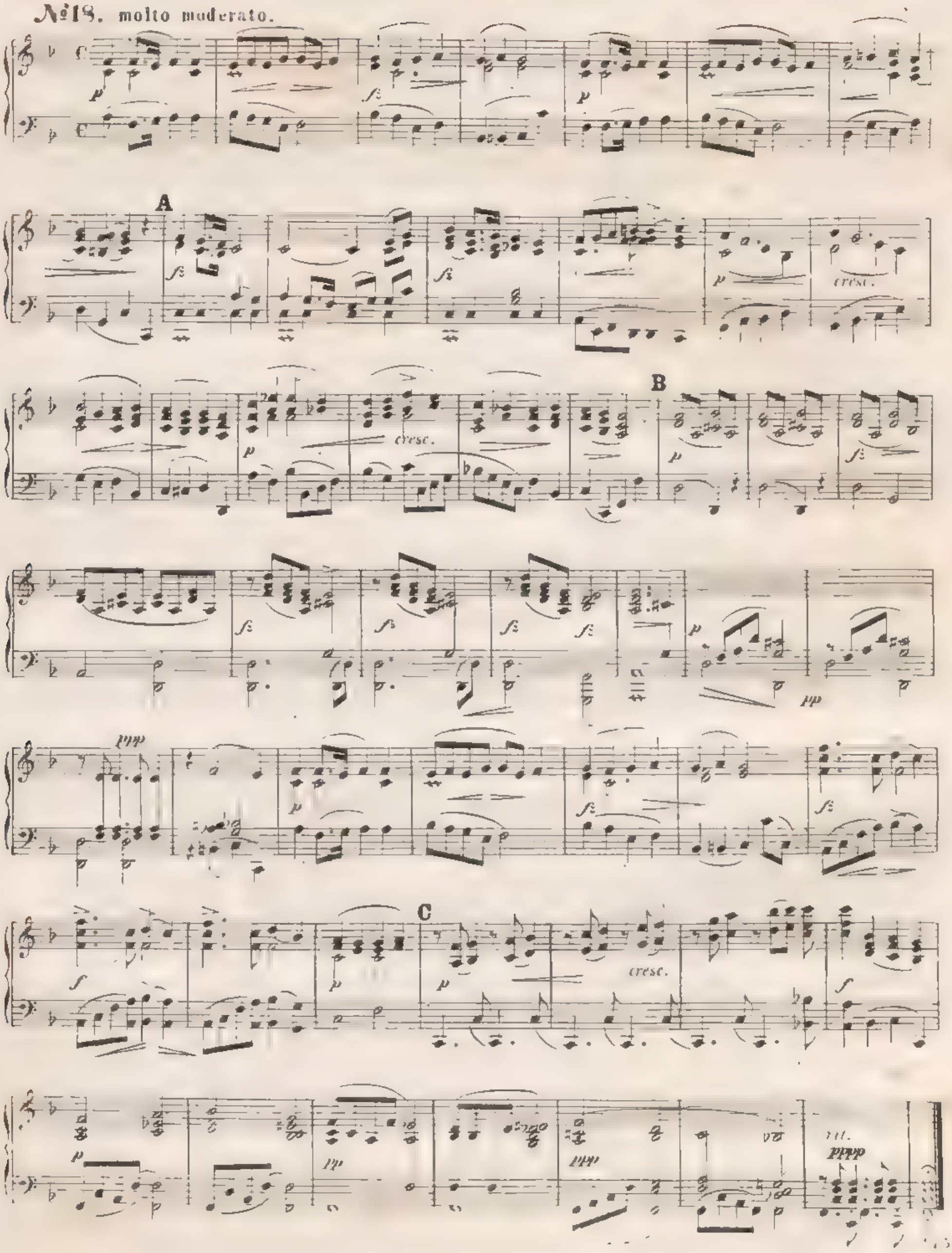
p

B

C

cresc.

№18. molto moderato.



№19. tempo di Menuetto.

A

B

Solo

pp

sempre pp

pp

C

cresc

pp

p

cresc

ff

sempre

ff

f

cresc

f

D

p

ff

sempre

ff

f

№20 tacet.

№21. Über Synkopen. ELEGIE.

Largo sehr langsam und ernst.

con dolore e legato

legato

sempre p

p

p

cresc.

dim. morendo. sempre f

dim p pp sempre f sempre f

cresc. p p

p pp con dolore

p dim pp

p

cresc dim. p

p fp pp

morendo. pp fp pp

№22. Allegro molto moderato.

A

B

Allegro molto vivace quasi Presto.

C

rtar.

D

cresc.

decresc.

a tempo

E

rit.

cresc.

mf

cresc.

cresc.

cresc.

rit.

tempo I di Allegro moderato.

F

№21.
Adagio.

№23 tacet.

A

cresc.

cresc.

cresc.

8

cresc.

cresc.

C

f

pp

sempre pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

più cresc.

pp

D

f

dim.

p dim.

pp

p

f

p

pp sempre pp e rall.

pp

ppp

ppp

pp

ppp

VARIATIONEN.

№25. Andante maestoso.

A

ff p fp ff p fp p

cresc. cresc. sempre pp ppp pp

pp

Andante.

1 2

p p

coll voce.

B

p cresc. p p

poco ritar.

pp

VAR. I.

1 2

p

cresc.

C

f

dim.

VAR. II.

pp

D

E

poco ritard.

VAR III.

sempre

F

mfs

№26 tacet.

№27. Allegro molto moderato.

A

B

C

D

E

F

cresc.

G

cresc.

ZIGEUNERWEISE.

№25. Allegro moderato.

cresc.

A

B

Trio I. Maggiore.

C

Minore.

D

Trio II.

1 2

E

F a tempo.

cresc. dim. rallen _ tan _ do.

a tempo.

cresc.

H

№ 31. Andante.

№ 29 & 30 tacet.

A

B

cresc.

C

trem.

Ped. * Ped. * Ped. * trem. *

trem. cresc. trem. cresc. trem.

Ped. f * Ped. trem. *

poco più moto.

p p p

D

f sempre f

p p

E

più p pp

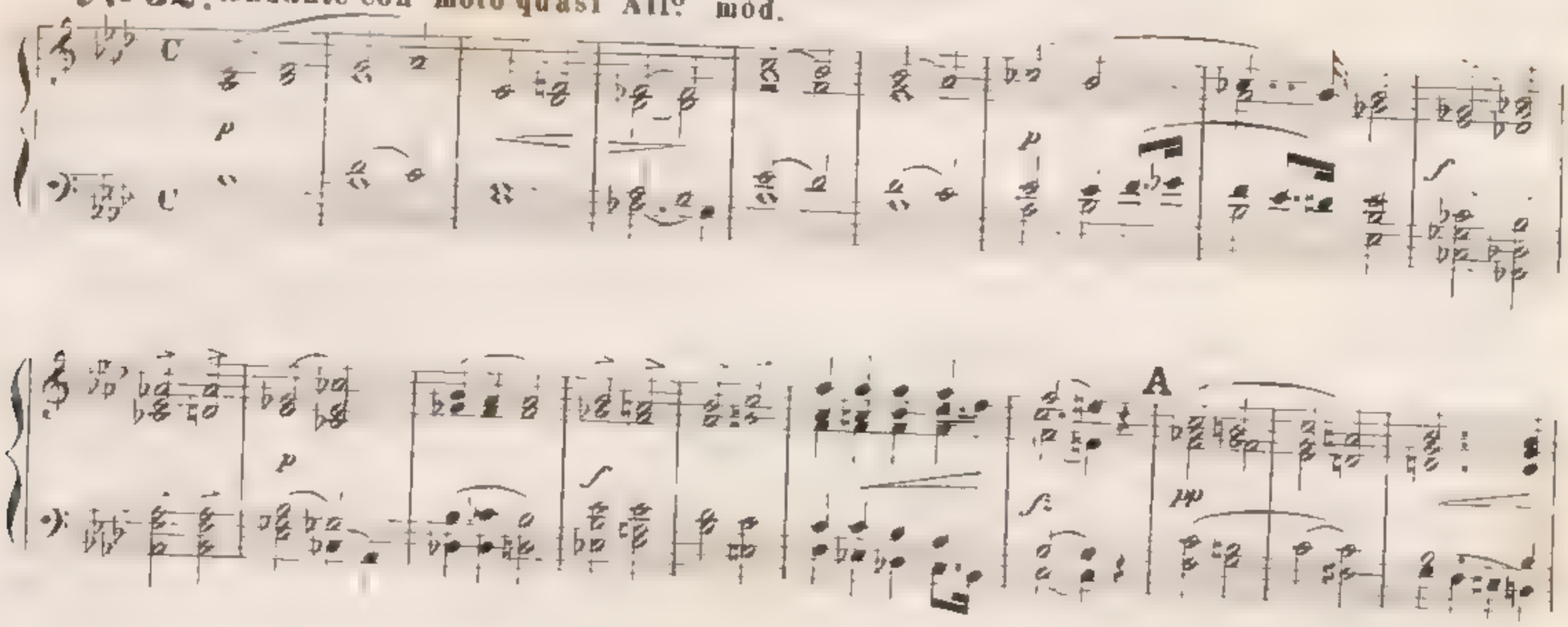
cresc.

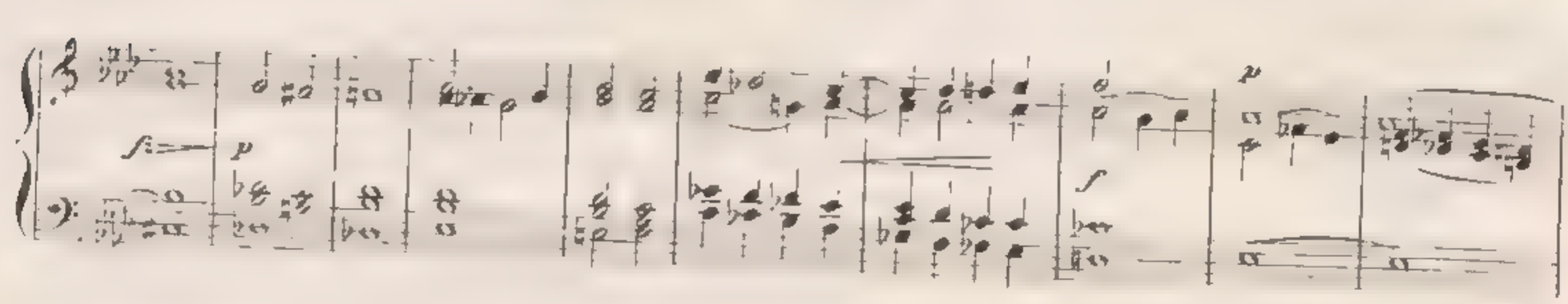
tempo I.

F

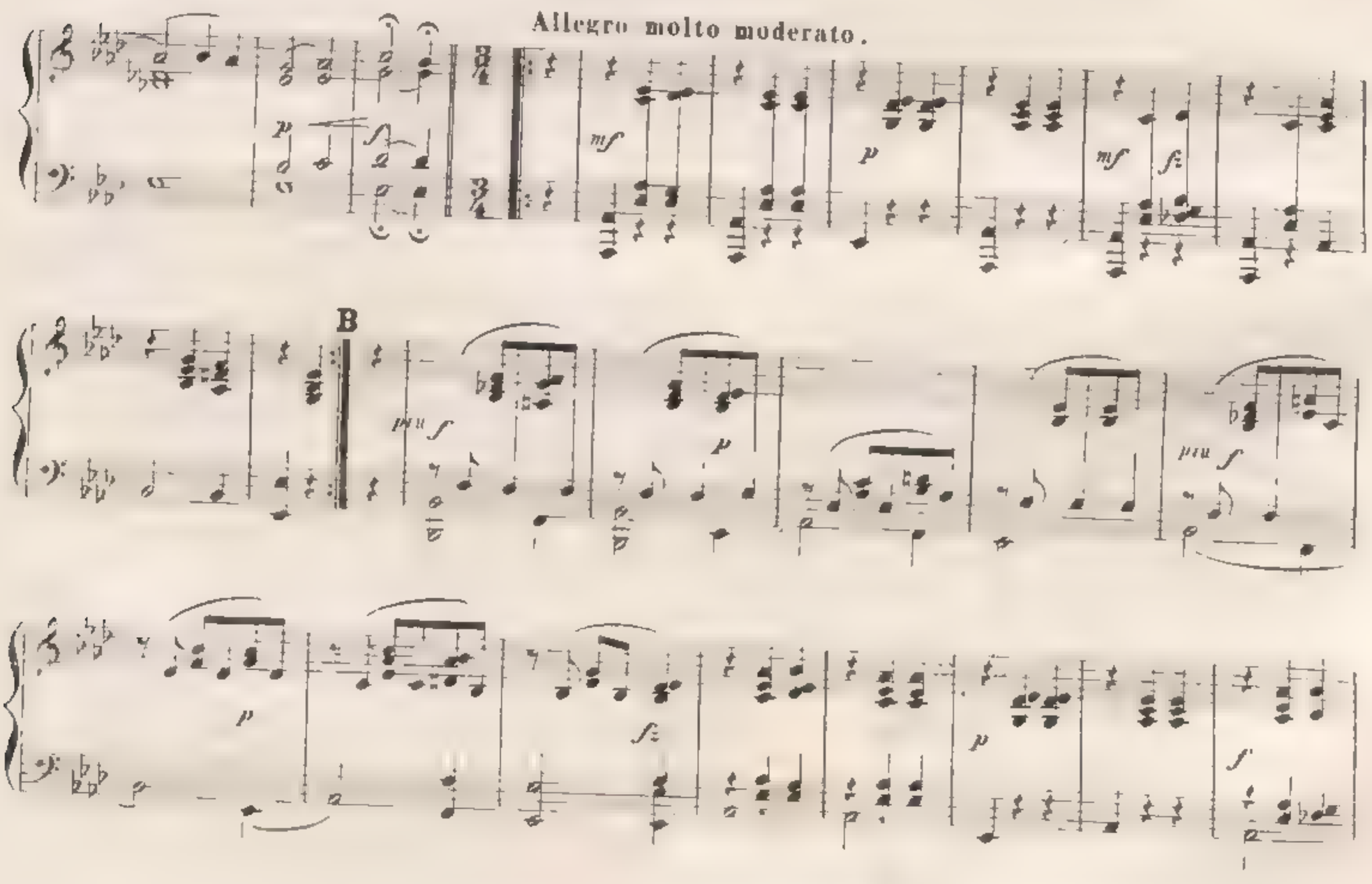
VARIATIONEN.

№ 32. Andante con moto quasi Allº mod.





Allegro molto moderato.



C

VAR. I.

D

rall.

E

VAR. II.

F

G

VAR. III.

H

f *p*

p

f

f

ff

J

f

ff

ff

p

p

dim. perpendos

p

pp *ppp* *ppp* *ppp*

p.

№34. Adagio

pp

pp

ritar.

p

A

cresc.

f

pp

pp coll voce

con moto.

cresc.

pp

cresc.

cresc.

f

ff

p

ritar. B tempo I.

pp

cresc.

cresc.

cresc.

f:

rall.

pp

f:

f:

f:

p

f:

pp

Allegro molto vivace quasi Presto.

Alla breve

p

Coll voce.
poco rall.

a tempo.

sf

p

C

p

legato.

legato

sf

D

cresc.

sf

poco rall.

p

sf

p

dim.

a Tempo.

cresc.

E

cresc.

cresc.

sempre

F

sempre

POLLACCA.

№35. Allegro moderato alla Pollacca.

A

mf
f
p
f
p
f
p
p
dim.
pp
p
f
p
cresc.
f
B
fff p
p
f
ff
sempre ff
ff
f

C

p *f* *p* *f*

p *douce*

sempre *p* *rall.*

D

p *fp* *p* *p*

E

cresc *f*

f: *f:*

p *p* *rall* *coll' voce.* *f:*

cresc.

cresc.

F

cresc.

G

cresc.

H

cresc.

cresc.

cresc.

Ped.

coll

ff

sempre

ff

ff

p

p

dim.

p

pp

J

f

p

K

ff

p f p dim pp f

Majore. L

ral.

cresc. f p f

M

p

fz p

fz p

cresc.

N

fz

p

cresc.

O

cresc.

ff

Minore.

ff

ff

ff

№ 37.

Adagio.

p *sempre p*

con Pedal ad libitum

p

A

B

cresc.

p

cresc.

fz *f*

dim. *p*

p

p

con moto

cresc.

C

D

E

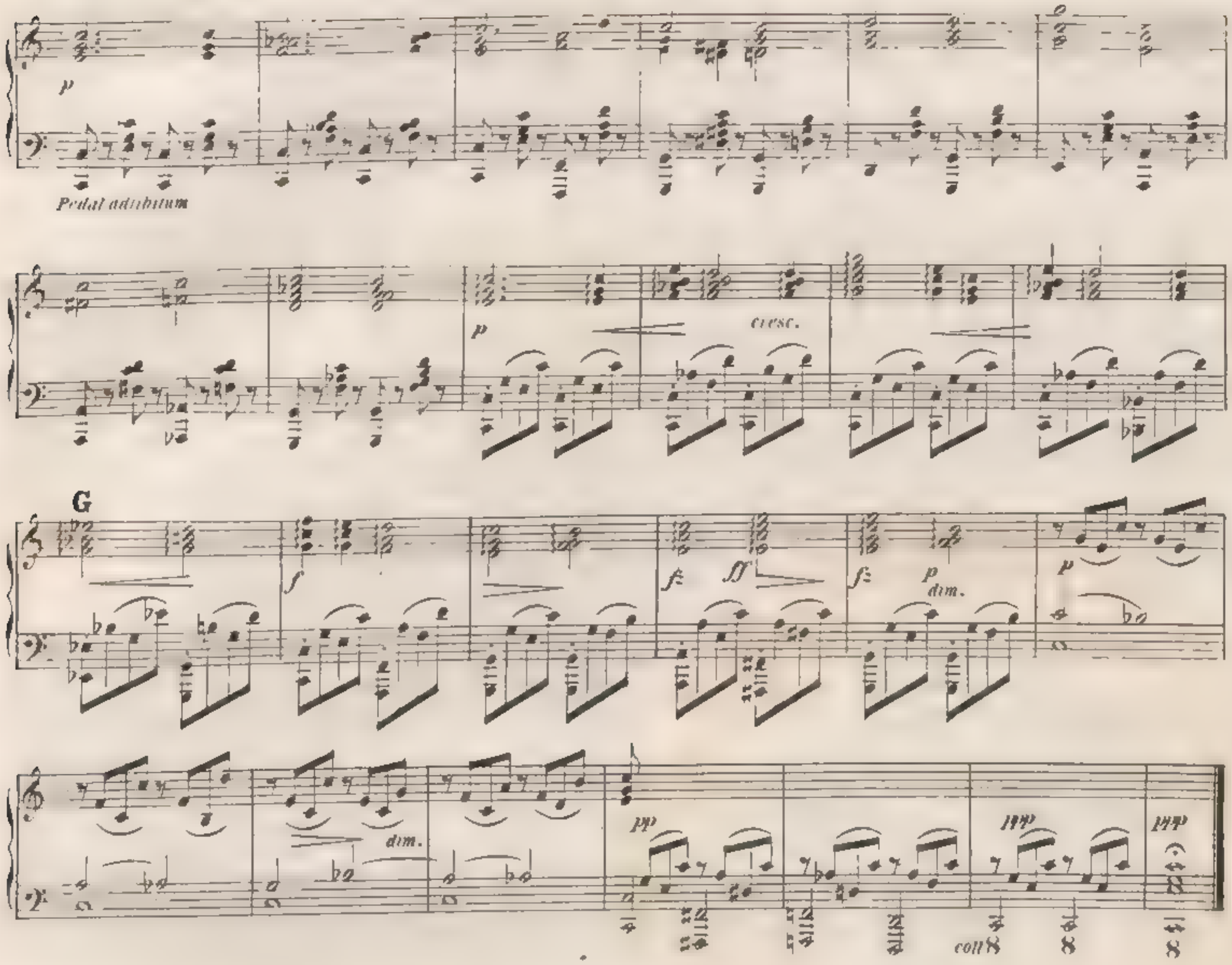
cresc.

F

dim.

dim.

tempo I^mo di Adagio

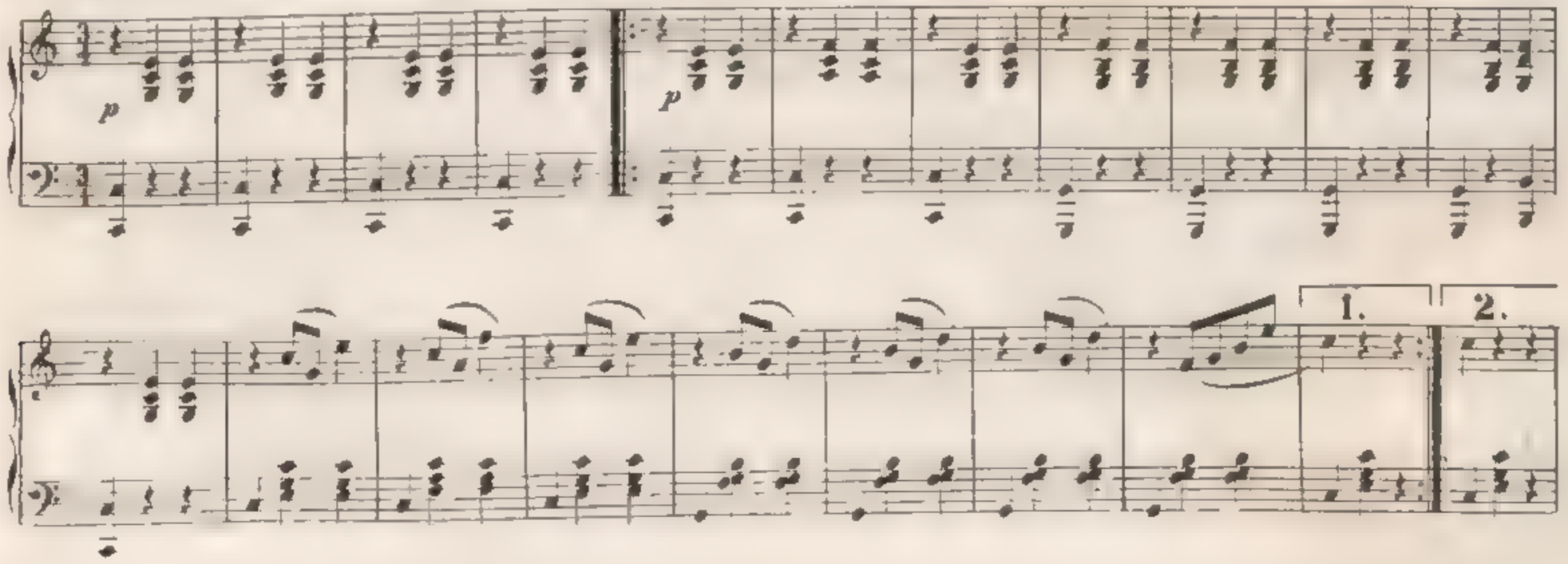


№ 38.

Tempo di Valse ma non troppo.

LÄNDLER.

№ I.



A

B

C

1.

2.

p

№ II.

p f: f: f: f:

f: f: sf: p f:

D

f f

f

E

f: f: f: f: IP IP

a tempo

ralf. p f: f: f: f:

F

f: f: f

1. 2.

f

ff

Ped.

ff

Nº III.

dim.

p

p

G

p

cresc.

p

dim.

p

1.

2.

H

p

f

p

f

p

f

f

f

f

sempre f

dim.

p

p p p

Nº IV.

p f

1. 2. I

ff ff ff

K

ff

ff dim. p

L

pp poco a poco rallentando

a tempo p

1. 2.

fp cresc. fp f ff

dim.

p

legato

Nº V.

p

M

f

p

f

p

f

p

N

f

dim. p

pp

p

a tempo

rall.

O
PCODA
morendo

№ 40.

Andante.

p legato

A

f

dim.

p

dim.

p

B

p dim.

ritard P

pp

Poco più Andante.

pp

Pedal ad libitum

cresc.

C

p

cresc.

f

più f molto cresc.

f

p *cresc.*

f

D

dim.

p

dim.

pp

pp

pp

Tempo I?

ppp

p *cresc.* *f*

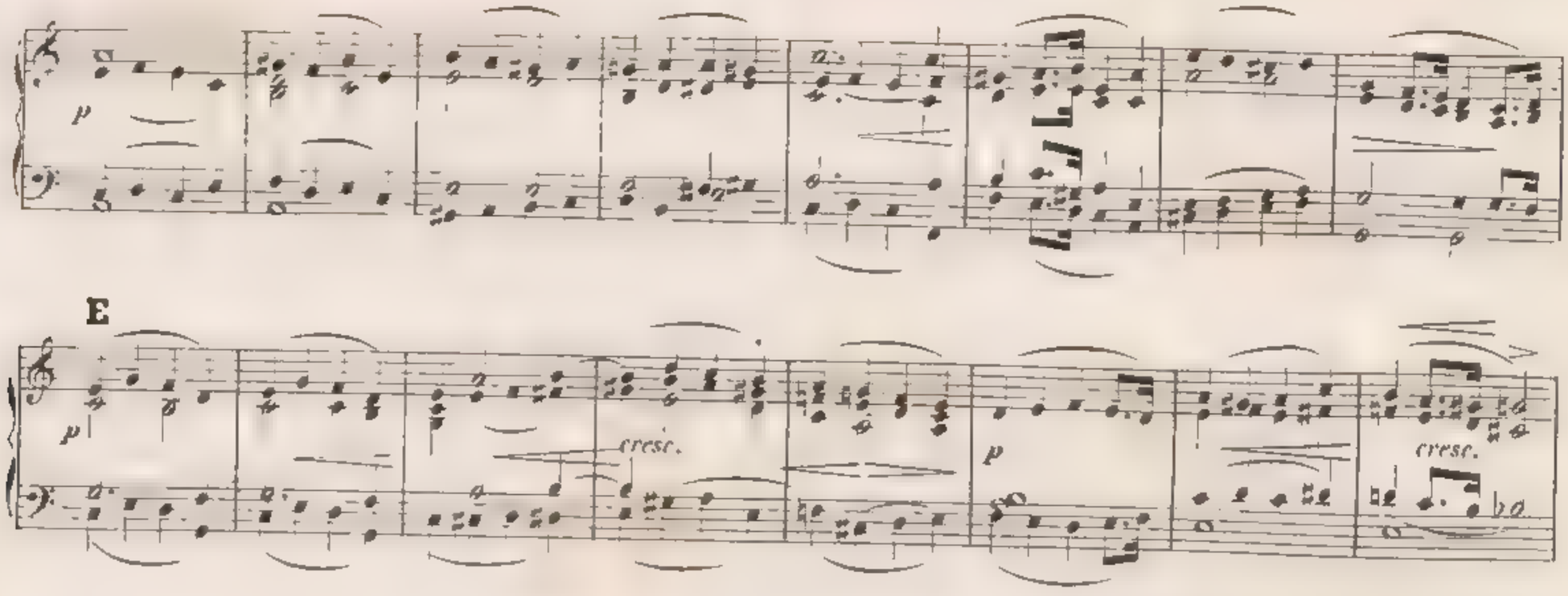
f

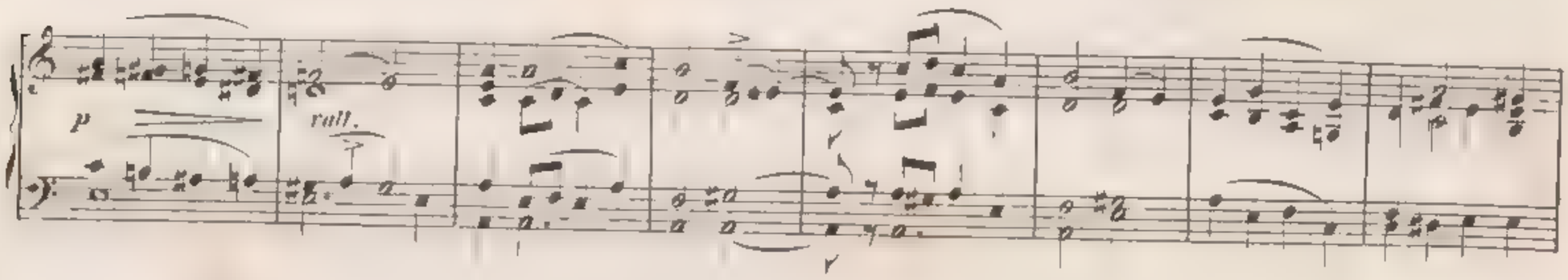
p

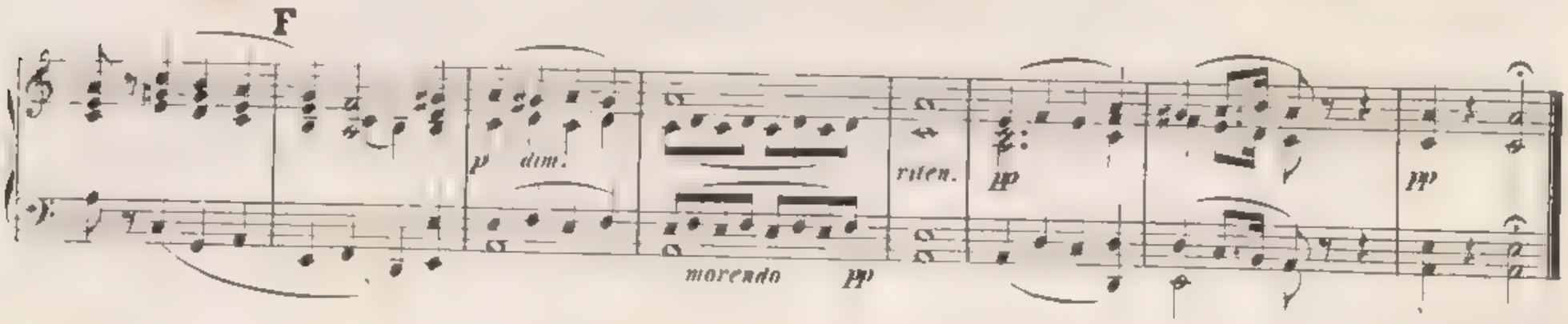
pp

pp

pp

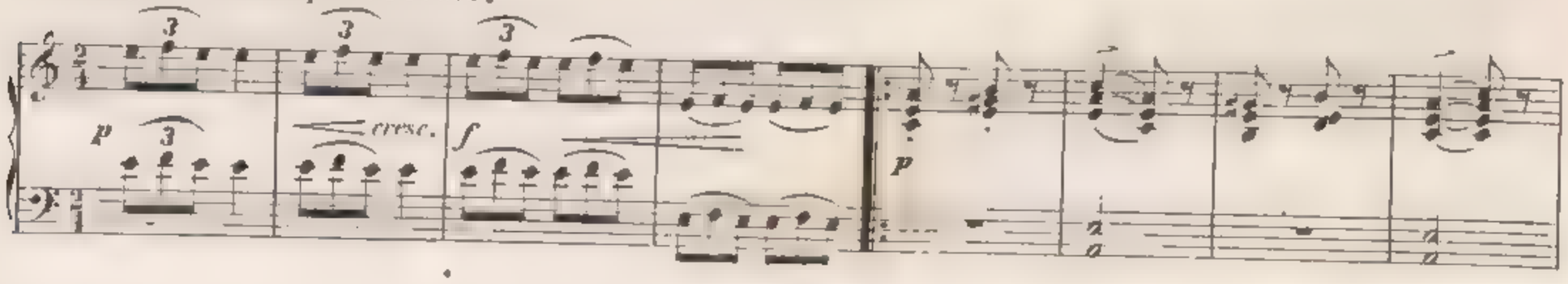


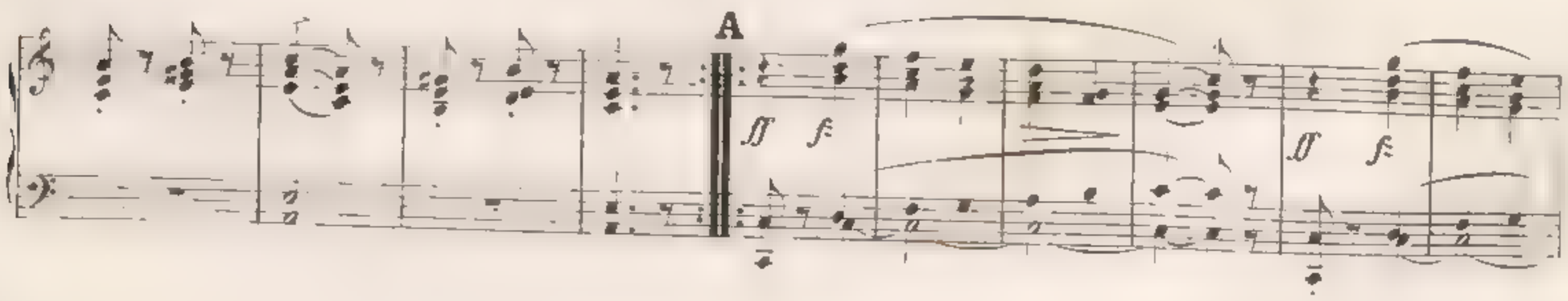




№ 11. TARANTELLA.

Allegro vivace quasi Presto.





B

cresc.

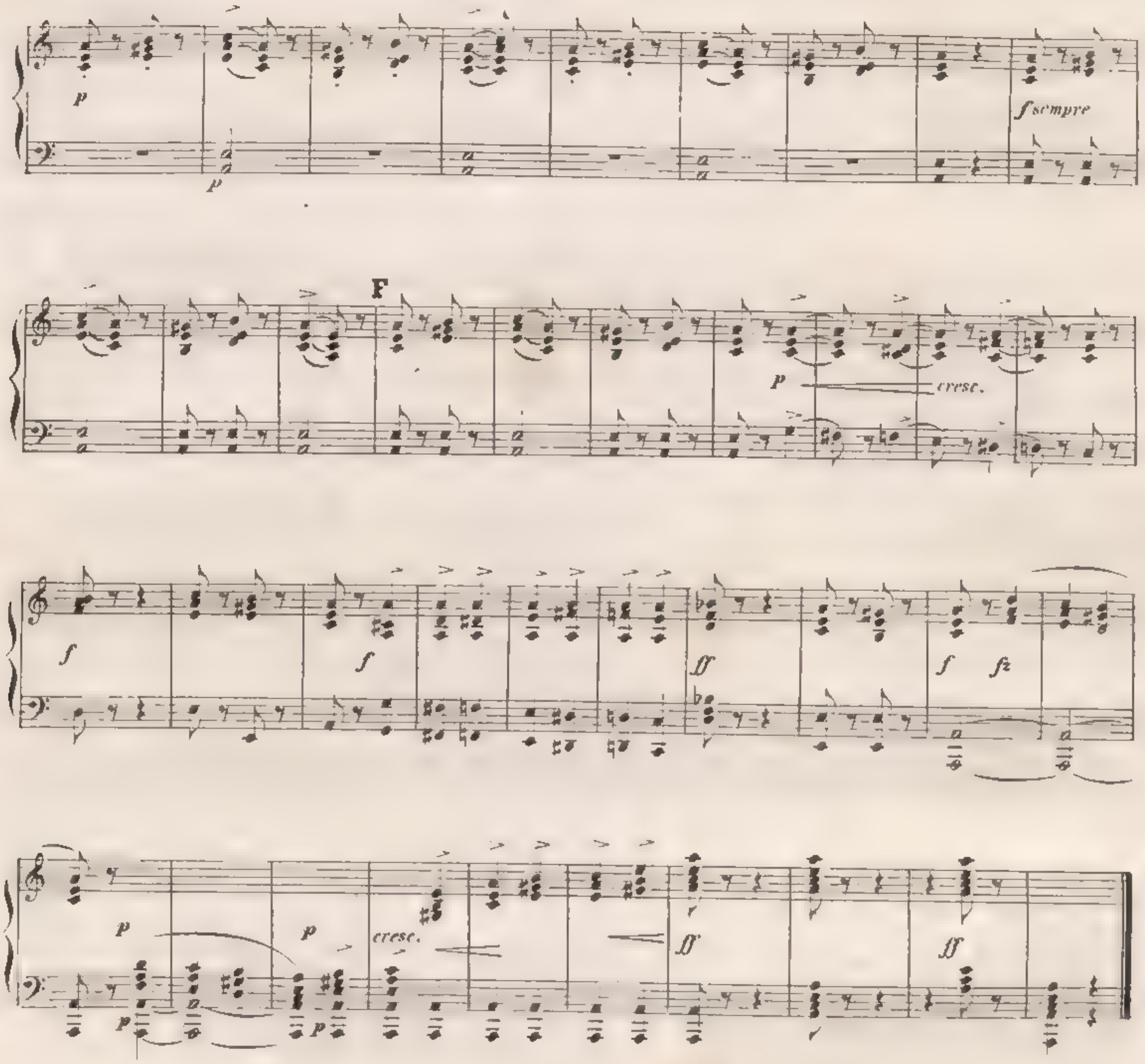
C

D

più f

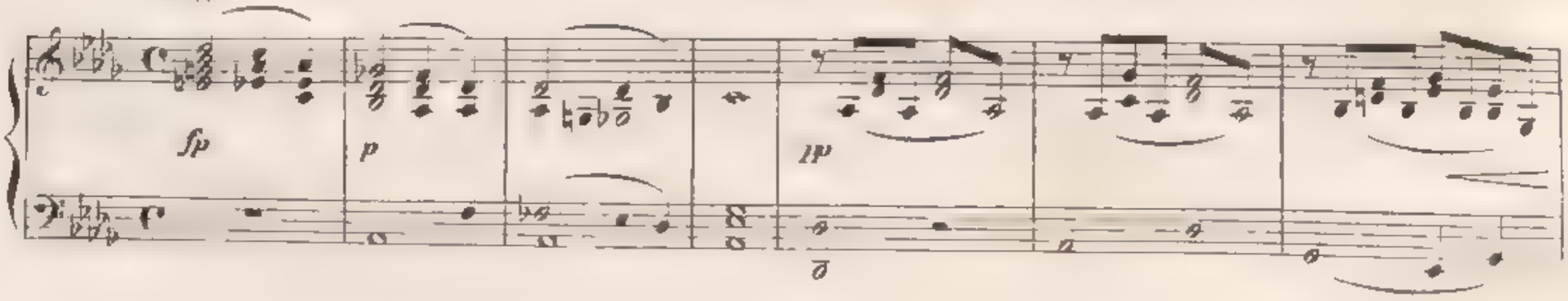
senza repet.

E



№ 43.

Adagio.



A

f *p* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

B

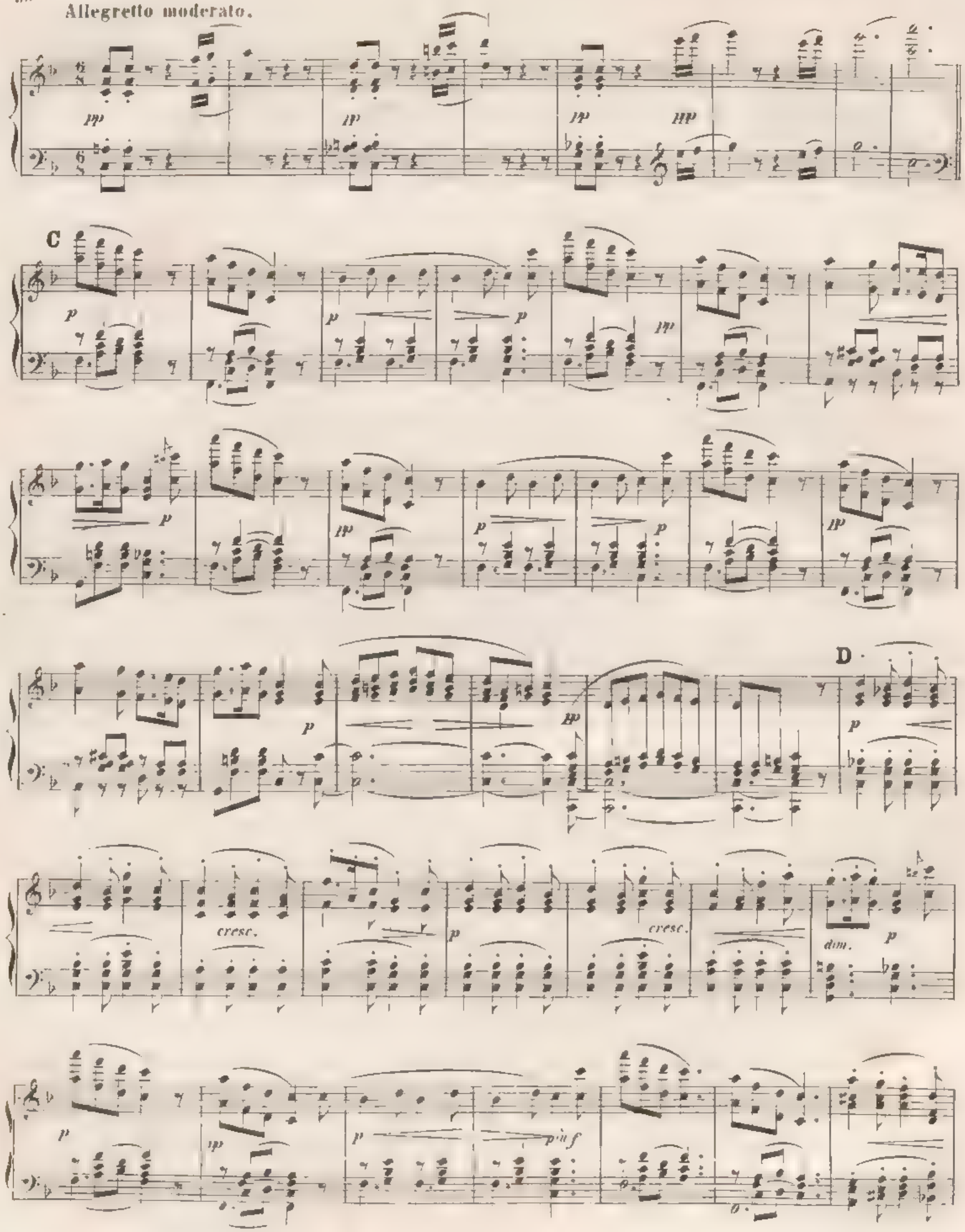
f *p* *cresc.* *dim.* *rall.* *p*

fp *cresc.*

dim. *p*

dim. e rall. *p* *dolce* *pp poco ritard.* *pp*

Allegretto moderato.



E

Adagio.

F

VARIATIONES SENTIMENTALES.

№ 11.

Andante con moto.

pp

pp

cresc.

Andante.

p ritard.

p

cresc.

p

cresc.

p

A

cresc.

dim.

p rall.

p

cresc.

più moto

Var. I.

p

p

B

a tempo

VAR. II.
Grazioso.

C

a tempo

ff

VAR. III.

Scherzando.

p

D

dim.

p

p riten.

a tempo

f

p

ff

N°46
Andante.

A

cresc. dim pp

B

dim.

cresc.

trem. trem. roll.

p

cresc.

p

cresc

p

C

f_2

più

ff

dim.

dim.

p

pp

trem.

trem.

pp

pp

D

p

pp

sempre più

p

pp

2

pp

pp

pp

pp

pp

No. 47.

Allegretto grazioso.

p

p

A

B

C

D

E

F

cresc.

f: *dim.* *rall.* *p* *pp* *ppp*

a tempo

ritard. *p* *p*

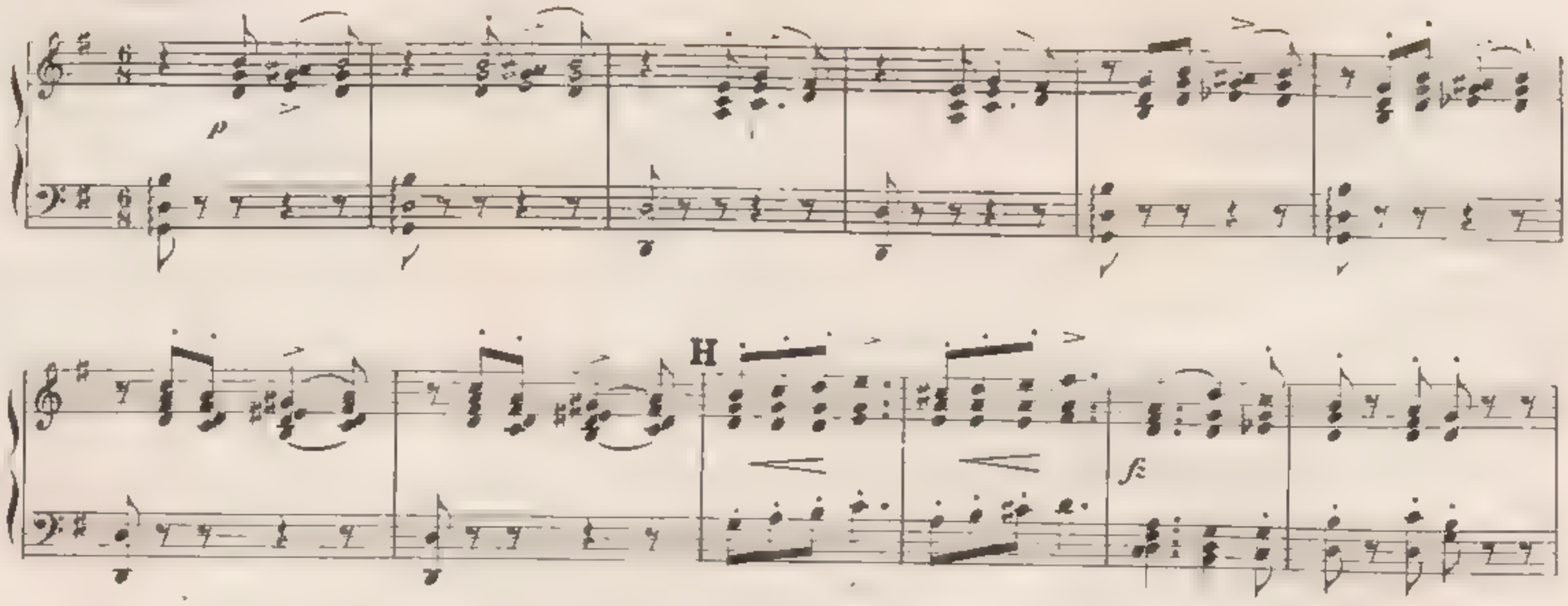
G

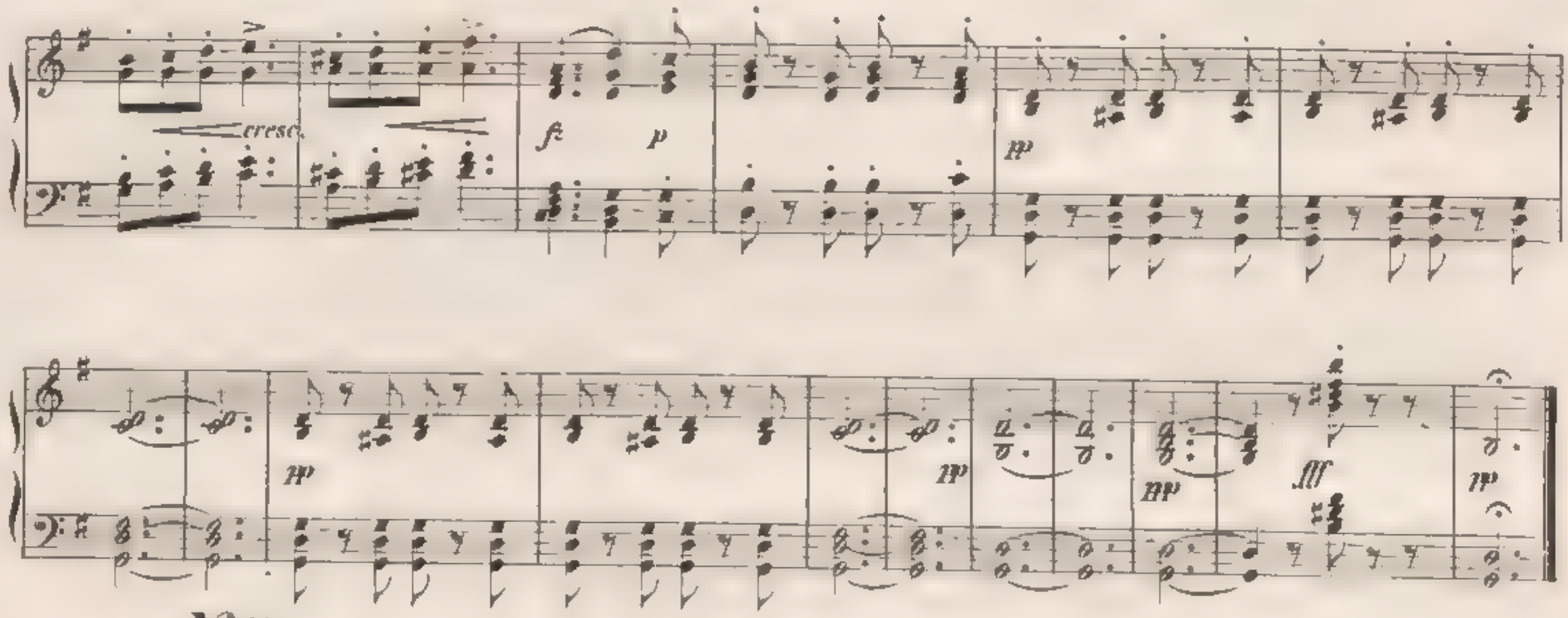
p

fz *fz* *fz* *f* *fz* *p*

p *cresc* *f* *fp* *dim. e ritard.*

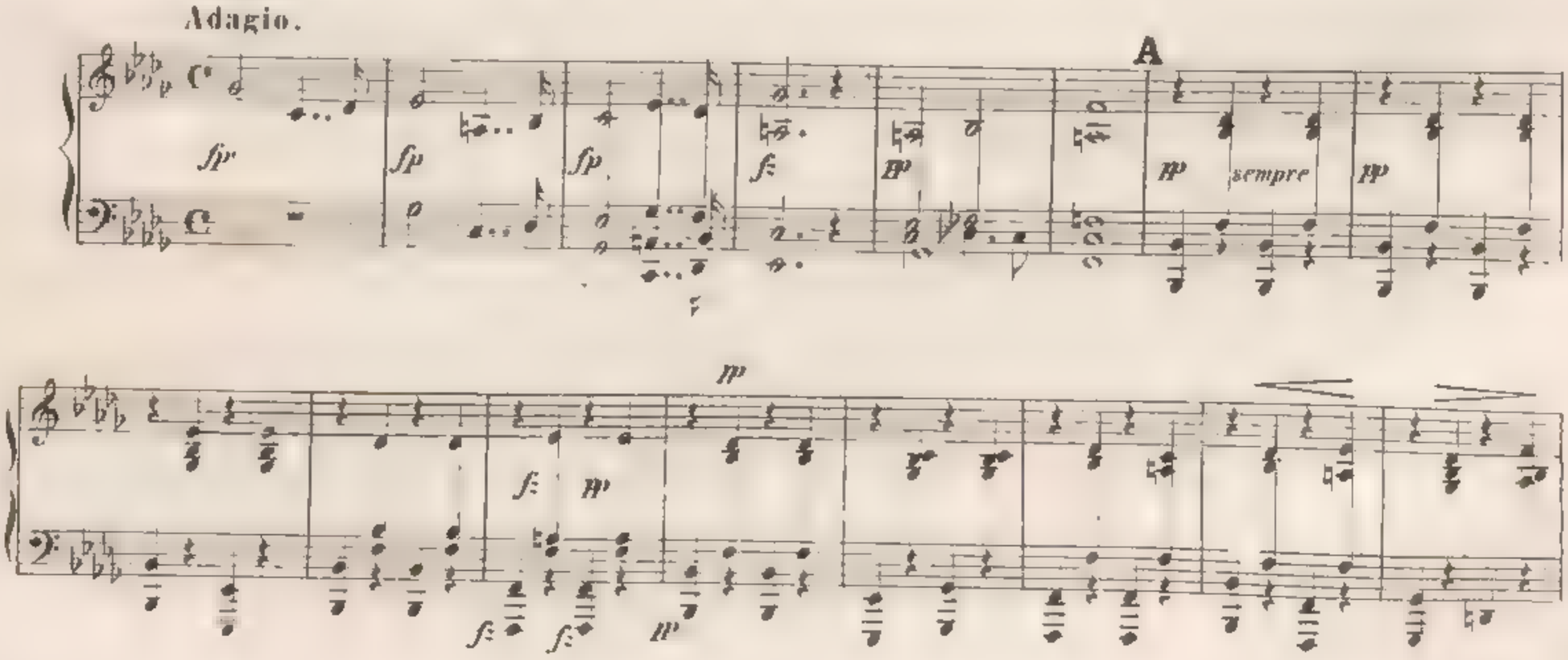
Moderato.





№49.

Adagio.



B

dim. pp p

Ped Ped Ped. Ped

cresc. p

C

pp mp p p

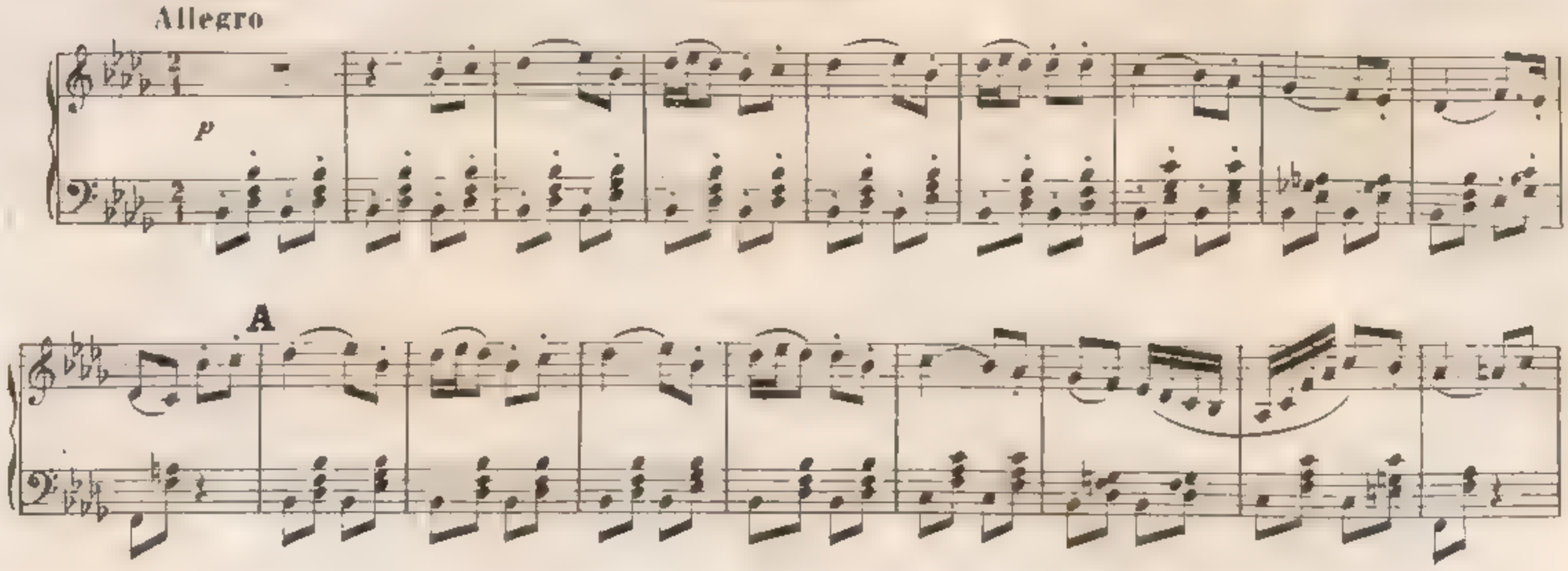
cresc. f p dim. pp

cresc. f p dim. ppp

ppp ppp

№50. RONDO.

Allegro



Majore

D

E

F

a tempo

Minore.

G

p

cresc.

ff

dim

p *ritard*

a tempo.

H

p

cresc.

f

ff

p

p

I

f *fp* *f* *fp*

p

p

f

p

K

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

L

f

f

p

mp

p

p

ff

ff

ff

Majore

M

mf

f

mf

f

N

p

f

cresc.

f

mf

f

p

cresc.

f

p

più moto

O

ff

trem.

P

ff

f

ff

f

f

ff

ff

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

Op. 63.

ERSTER THEIL.

III. ABTHEILUNG.

GRÖSSERE VORÜBUNGEN ZUR HÖHEREN AUSBILDUNG.

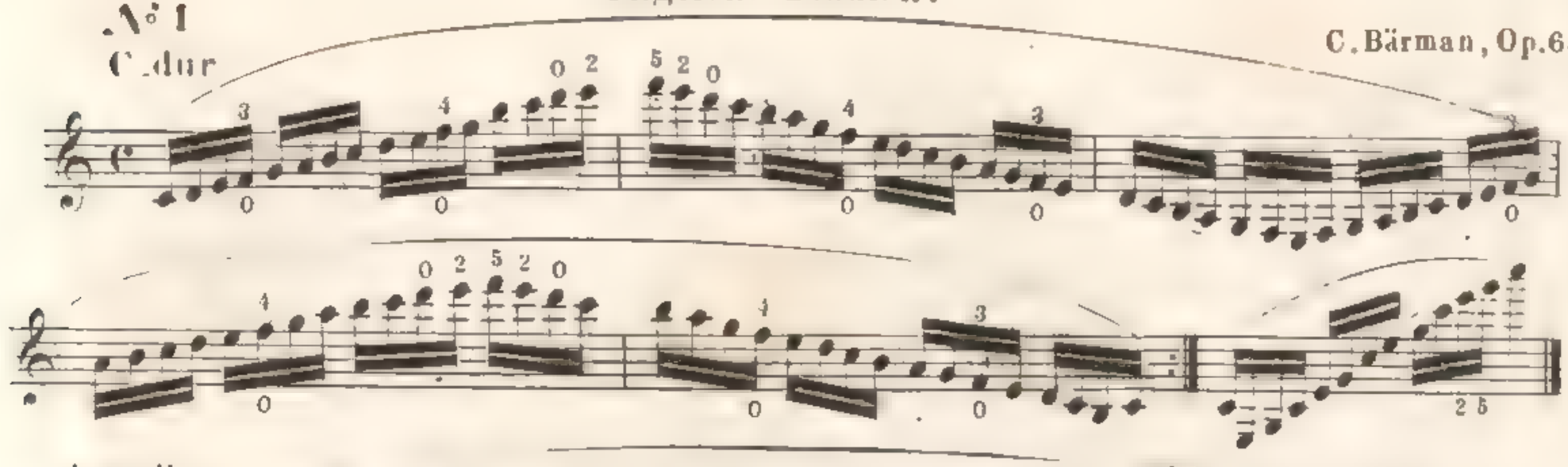
(TÄGLICHE STUDIEN.)

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

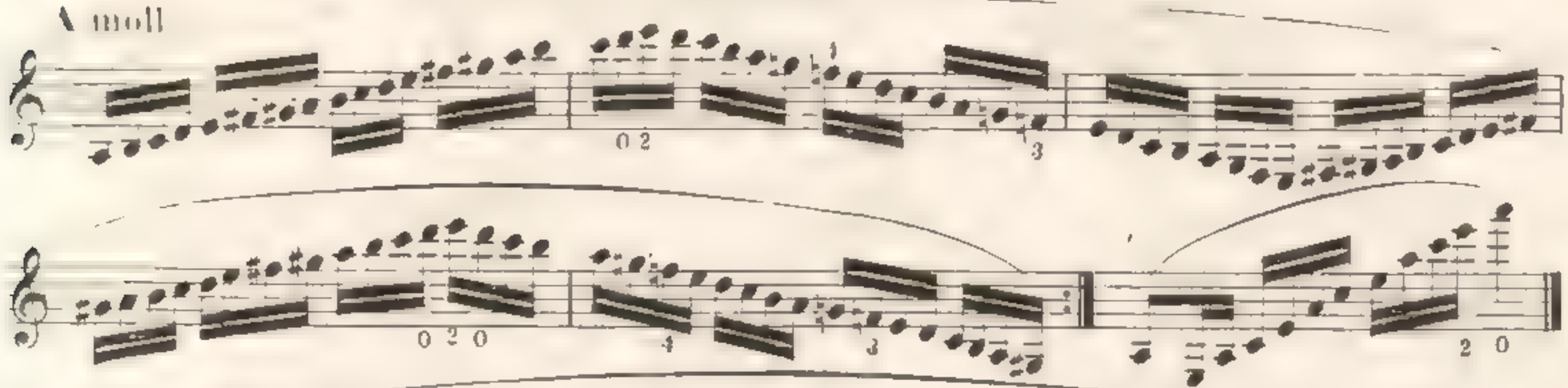
C. Bärman, Op. 63.

№ 1

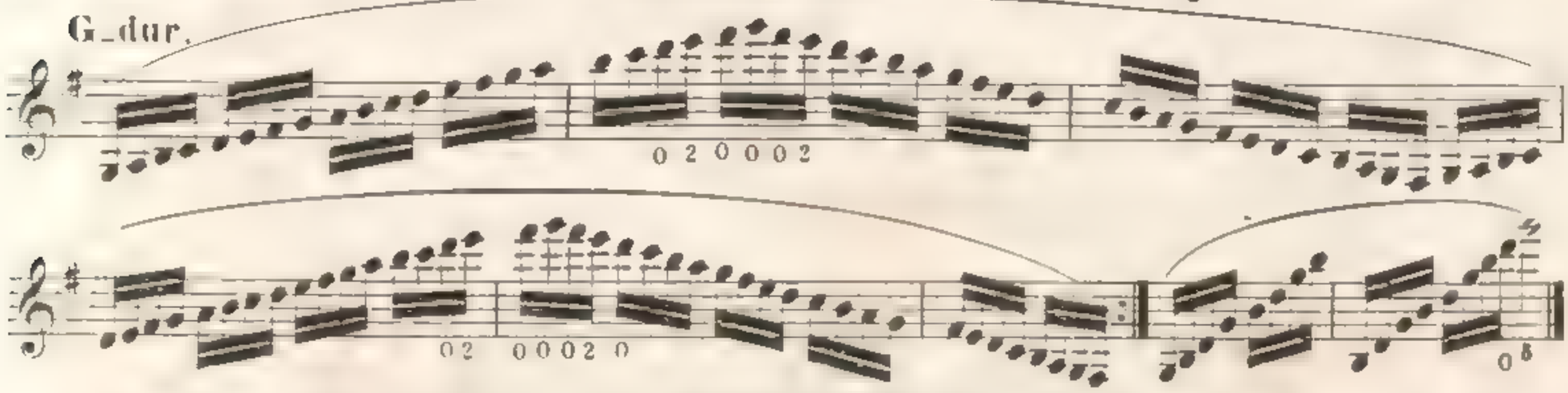
C dur



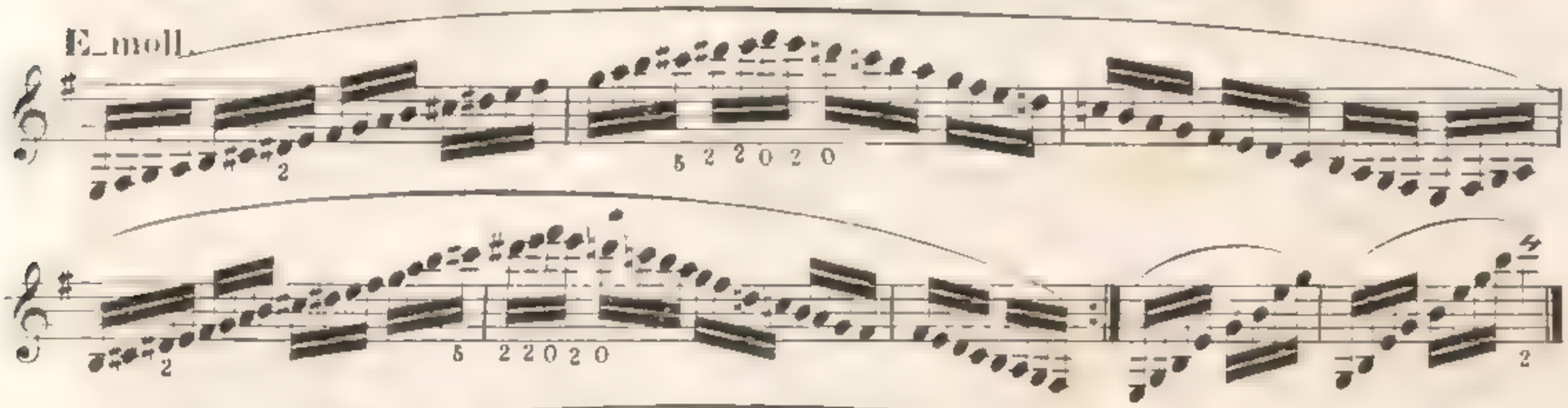
A moll



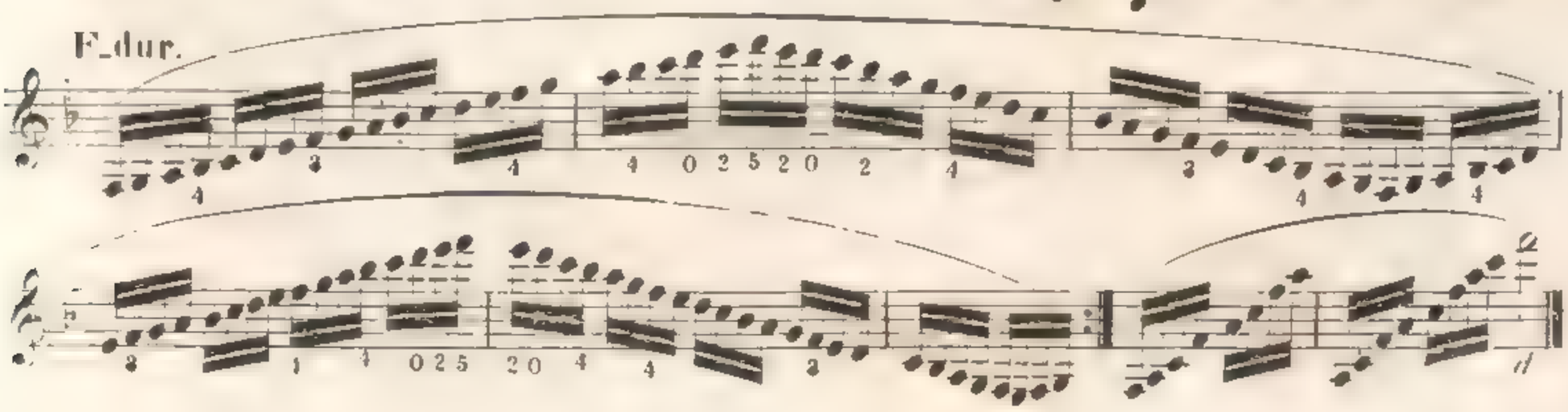
G dur.



E moll.



F dur.



D moll

D dur.

H moll

B dur.

G moll

A dur.

Fis_moll.

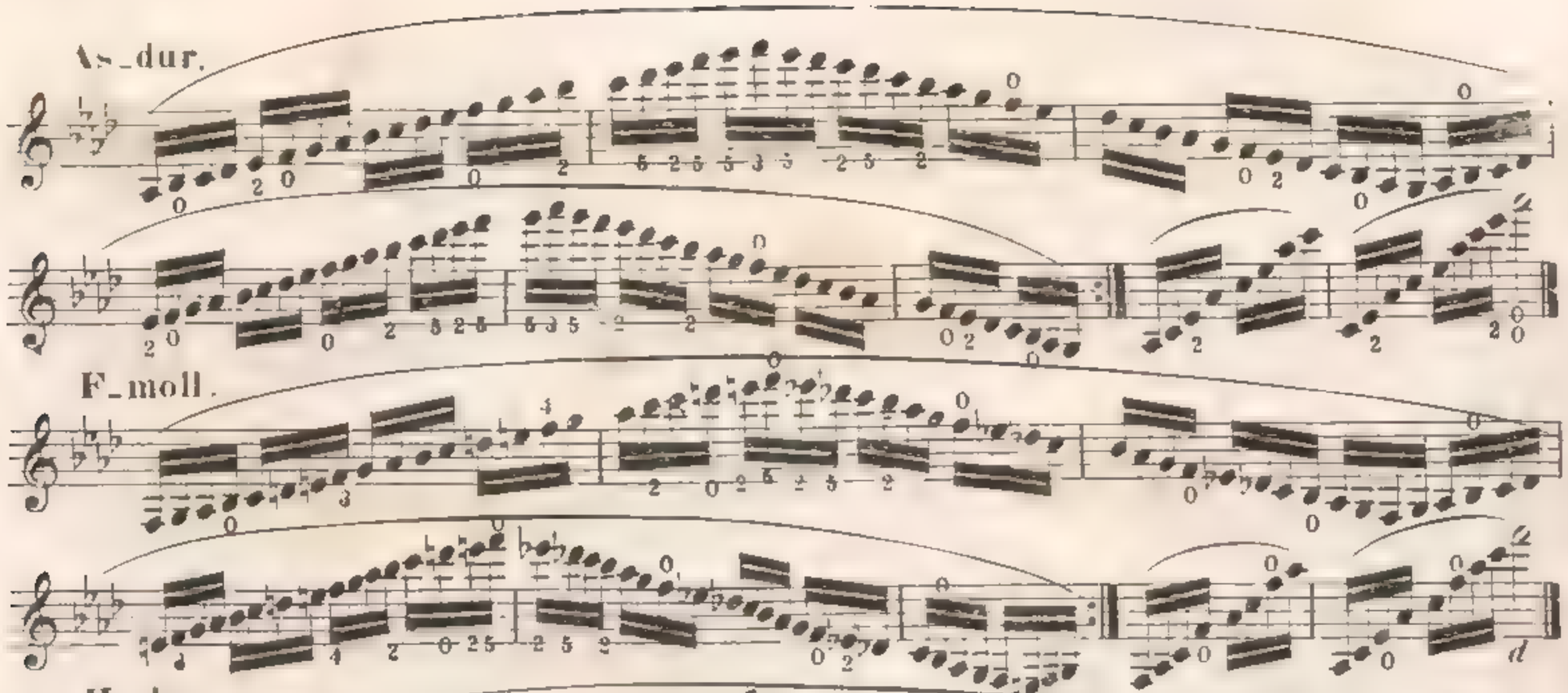
Es_dur.

C_moll.

E_dur.

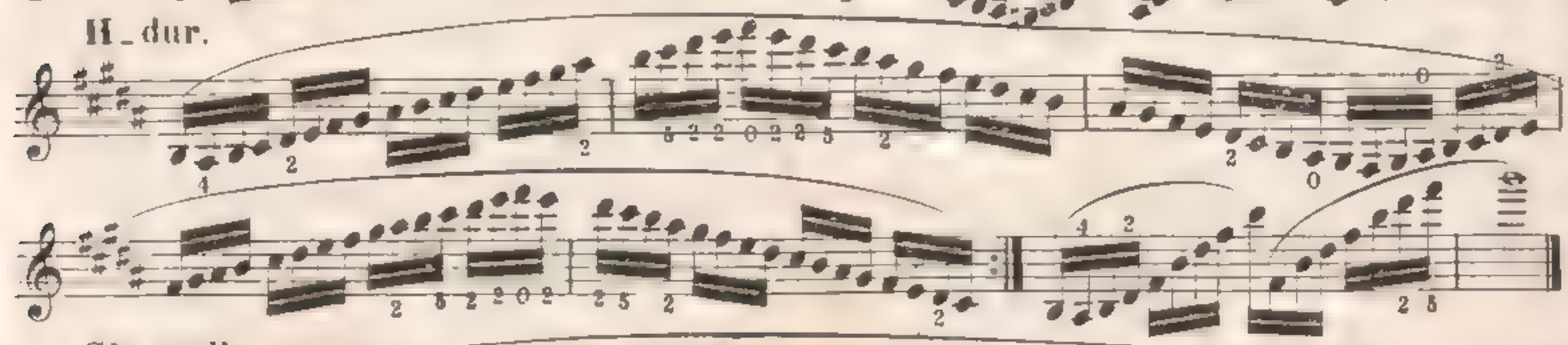
Cis_moll.

As_dur.

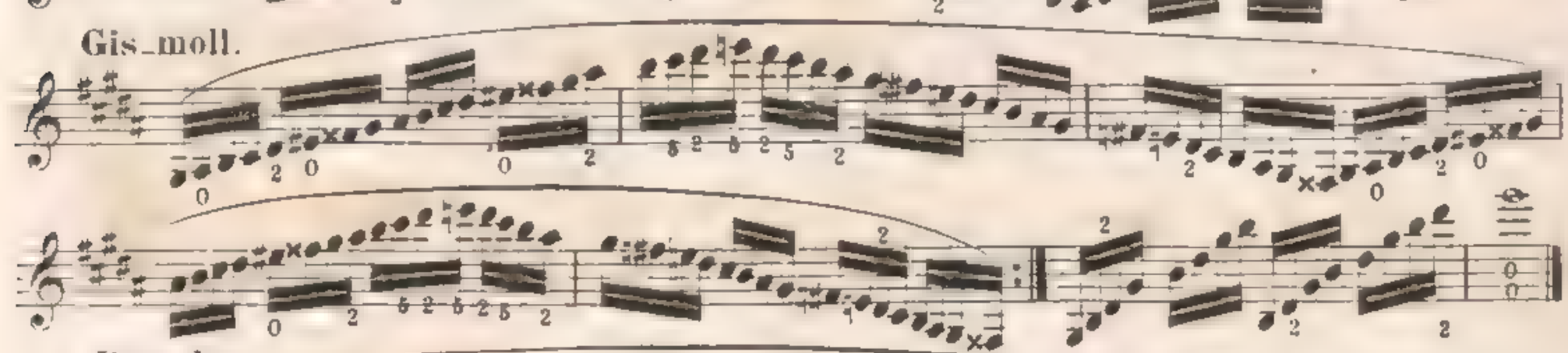


F_moll.

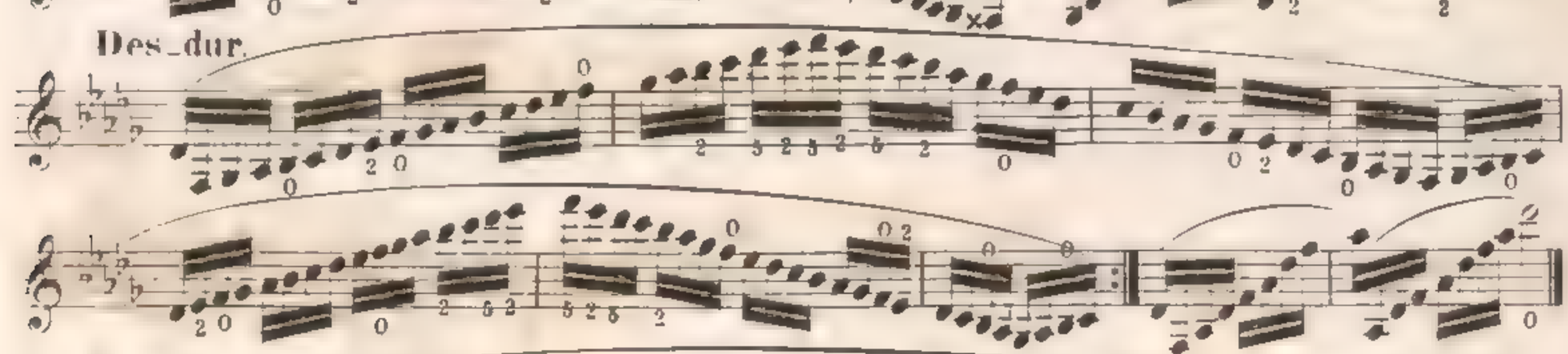
H_dur.



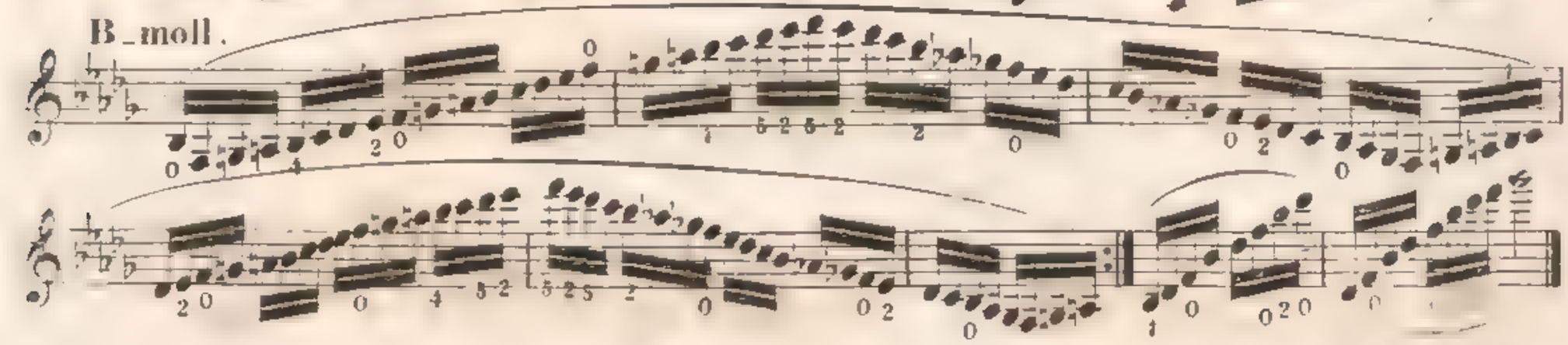
Gis_moll.



Des_dur.

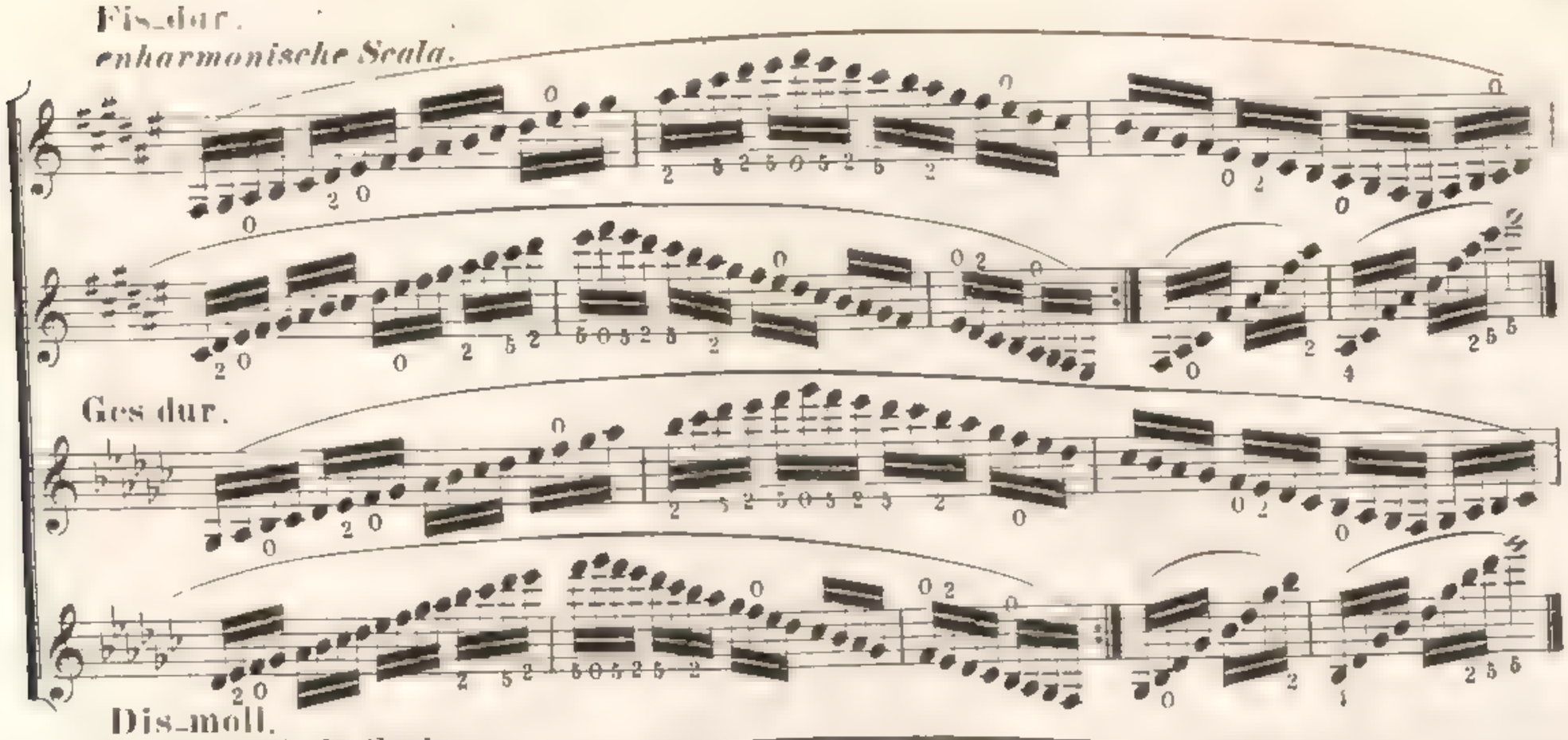


B_moll.



Fis_dur.

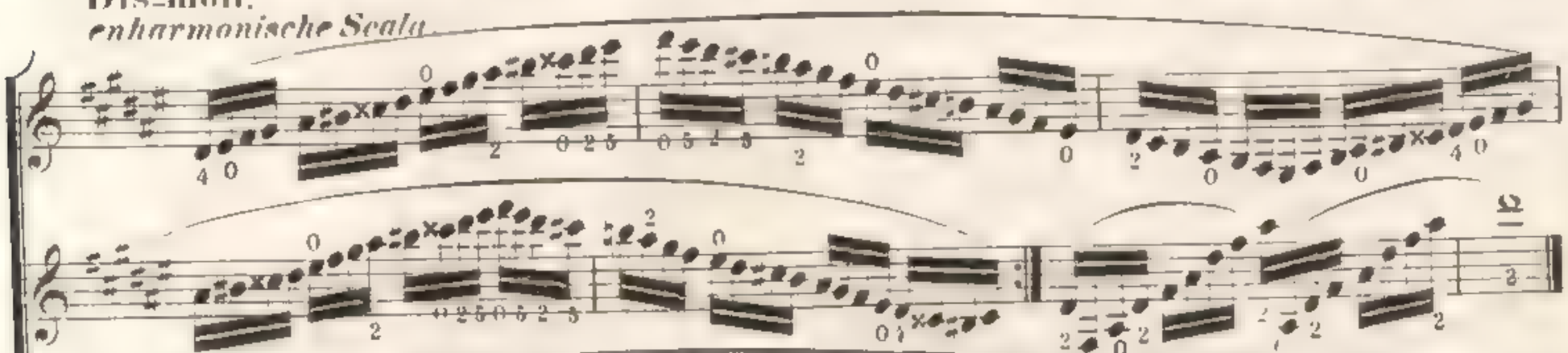
enharmonische Scala.



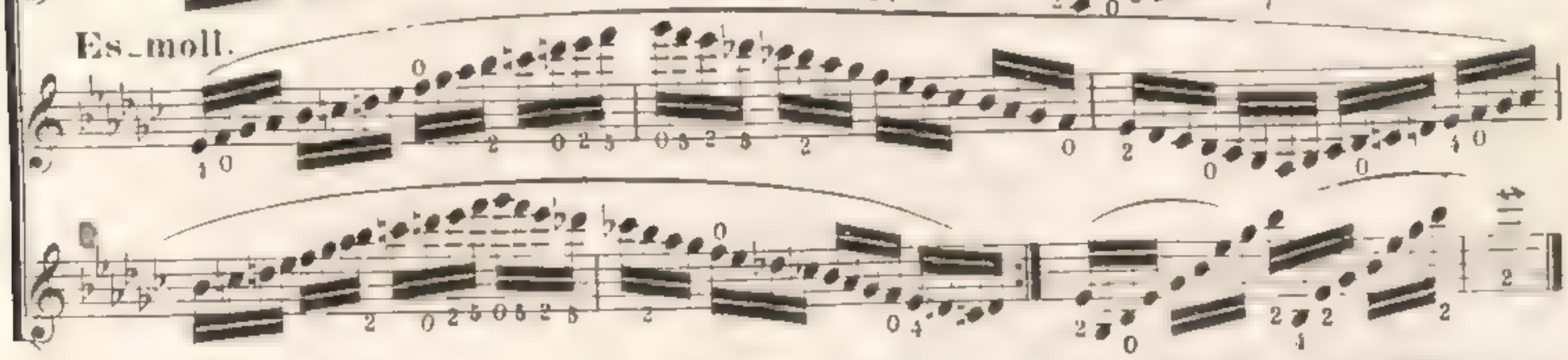
Ges dur.

Dis_moll.

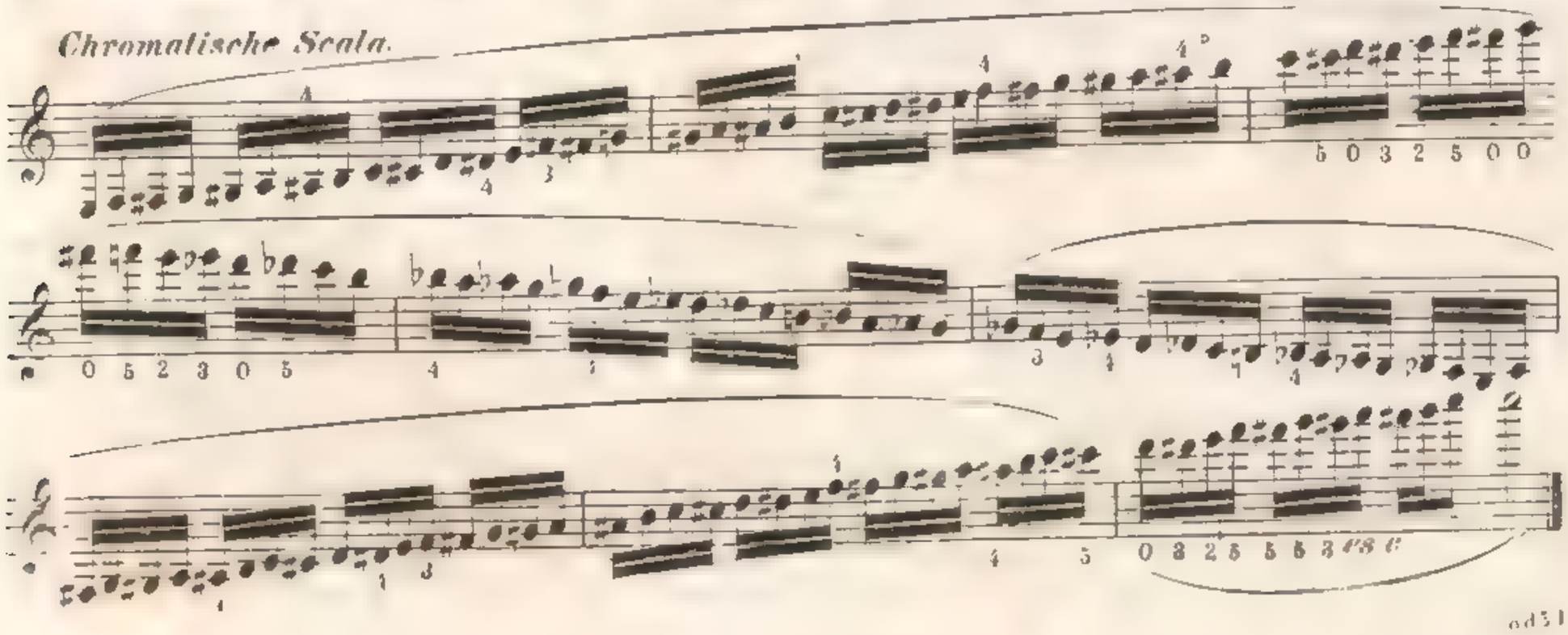
enharmonische Scala.



Es_moll.



Chromatische Scala.

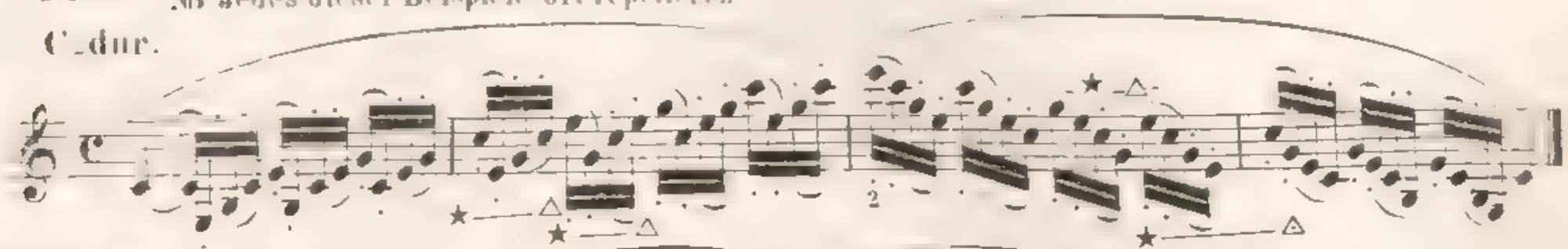


od31

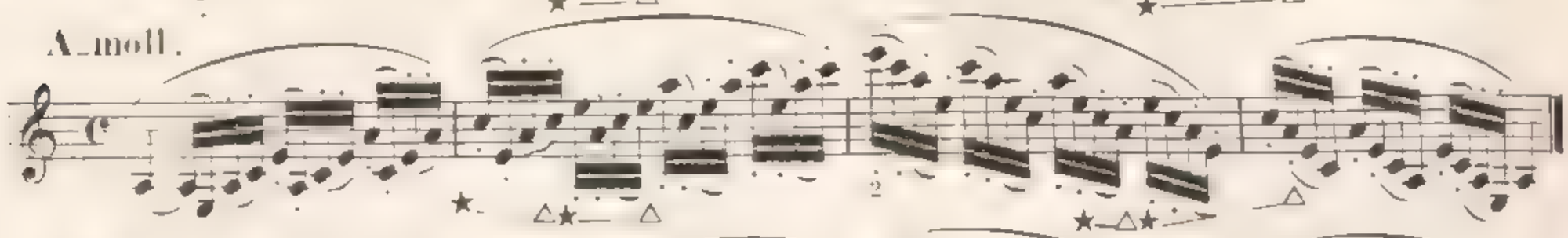
Gebrochene Accord-Passagen durch alle Tonarten mit 3 verschiedenen Stricharten

№ 2. NB Jedes dieser Beispiele oft repetieren

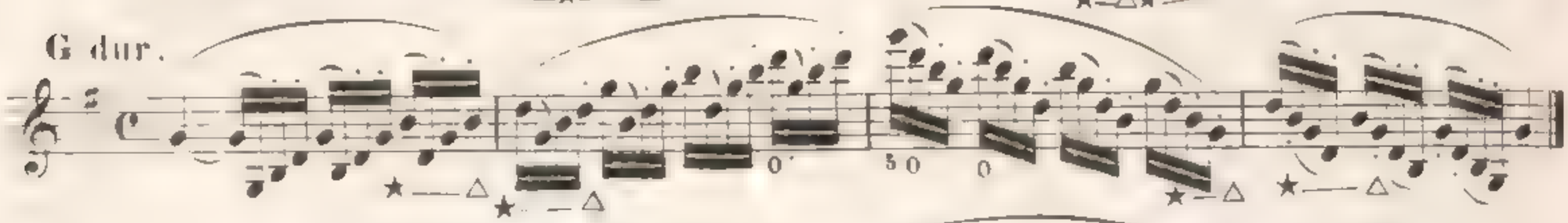
C dur.



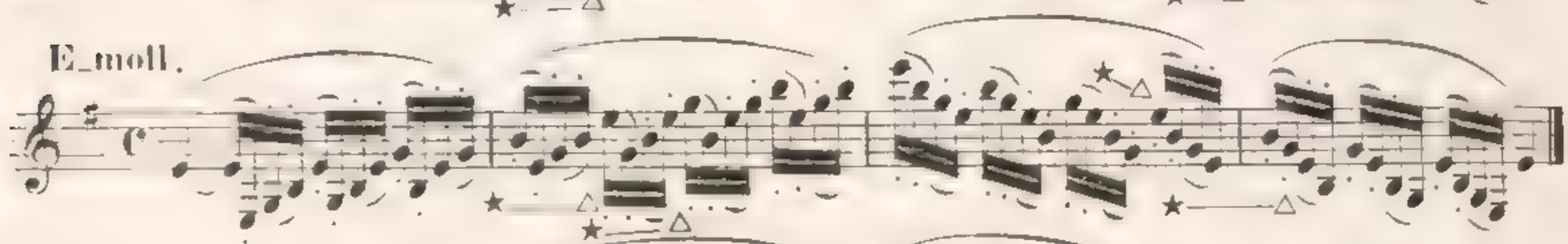
A moll.



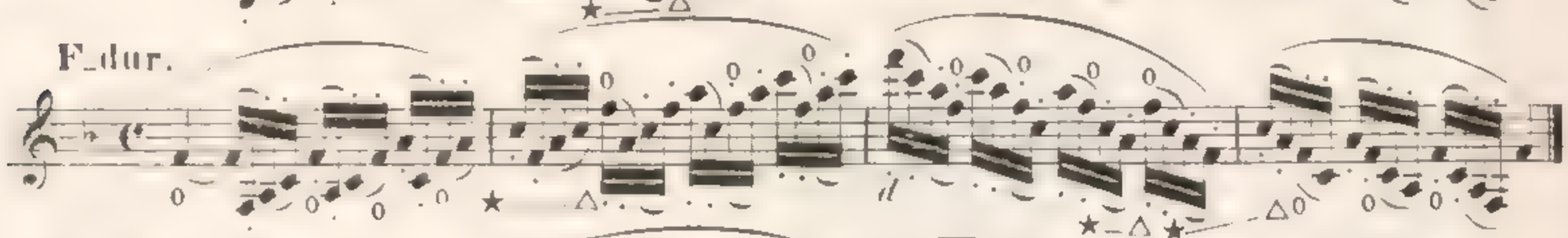
G dur.



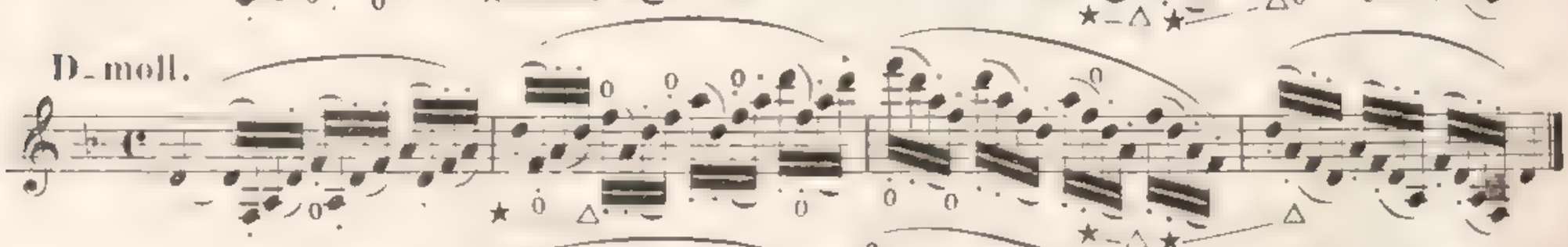
E moll.



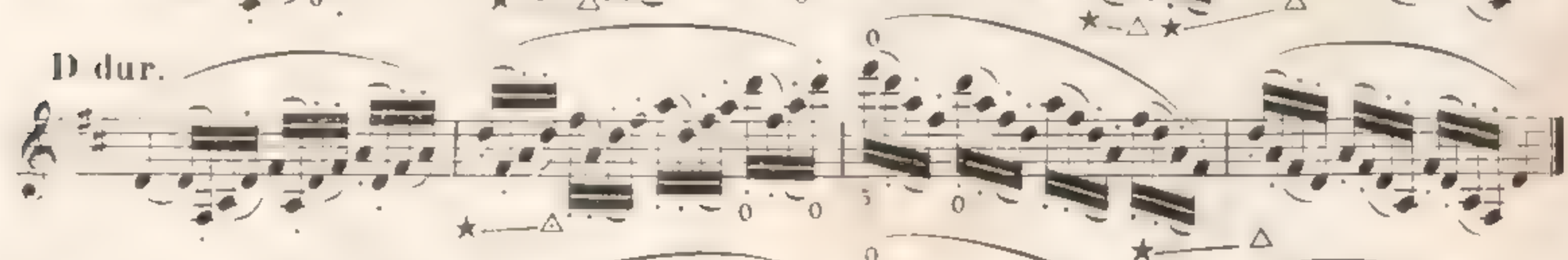
F dur.



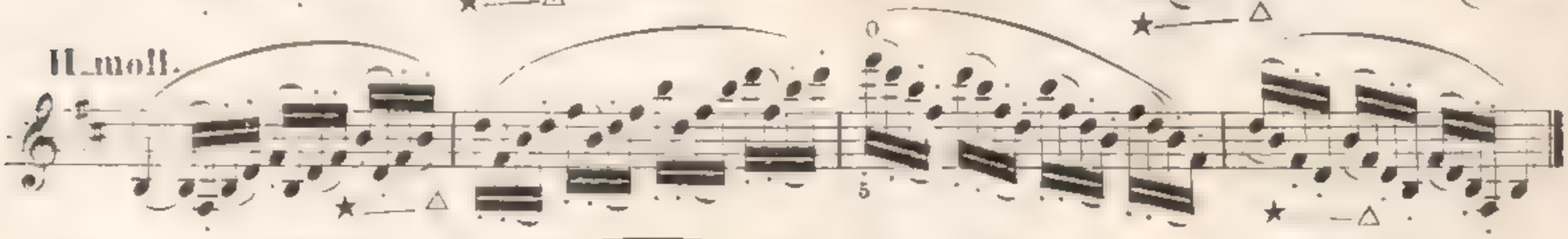
D moll.



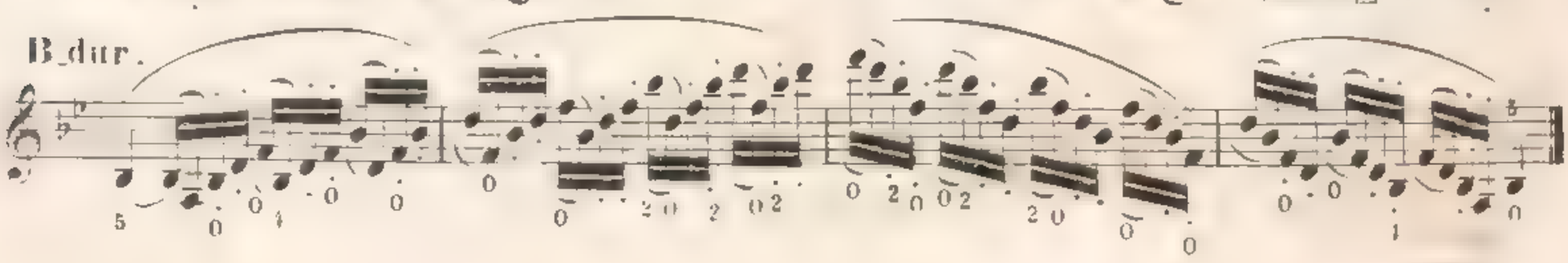
D dur.



H moll.



B dur.



NB Bei **A_dur** muss der Finger auf der Cis ♯ Klappe vom Zeichen ★ bis zu Zeichen △ liegen bleiben; oder man nimmt das cis mit ± ebenso bei Fis moll.

G_moll.

A dur.

Fis_moll.

Es_dur.

C_moll.

E_dur.

Cis moll.

As_dur

F_moll.

H_dur.

Gis_moll.

Des_dur.

B_moll.

NB. Bei Fis_dur, Ges_dur, Dis moll und Es_moll, gilt dasselbe; was oben bei A_dur und Fis_moll, über das Zeichen ⏄ (Daumen Hebel) bemerekt wurde.

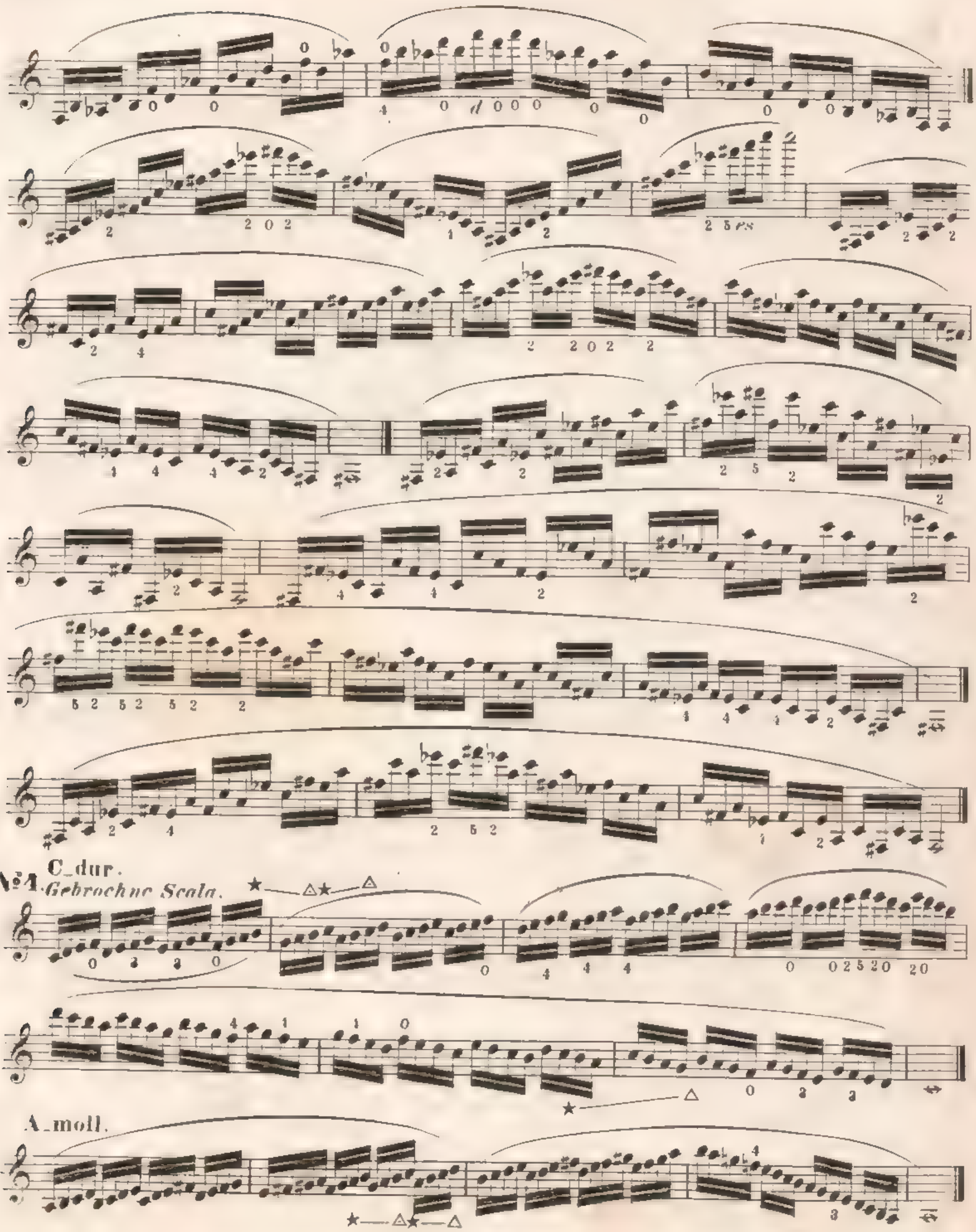
Fis_dur.
enharmonisch.

Ges dur.

Dis_moll.
enharmonisch

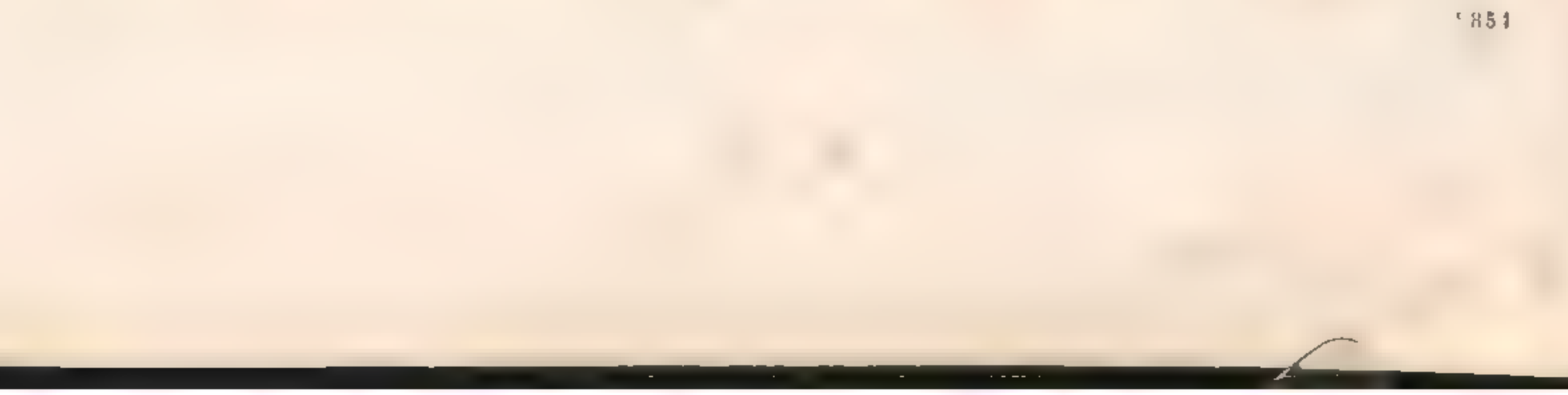
Es_moll.

№ 3. VERMINDERTE SEPT—ACCORDE.



C_dur.

№4. *Gebrochne Scala.*



A_moll.

G dur.

E moll.

F dur.

D moll.

D dur

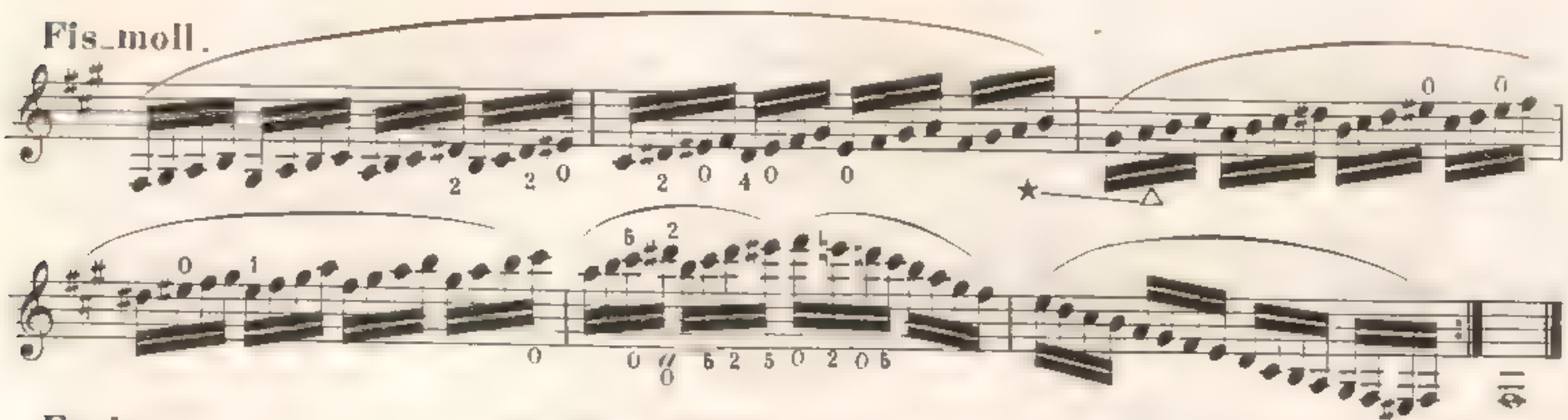
H_moll.

B_dur.

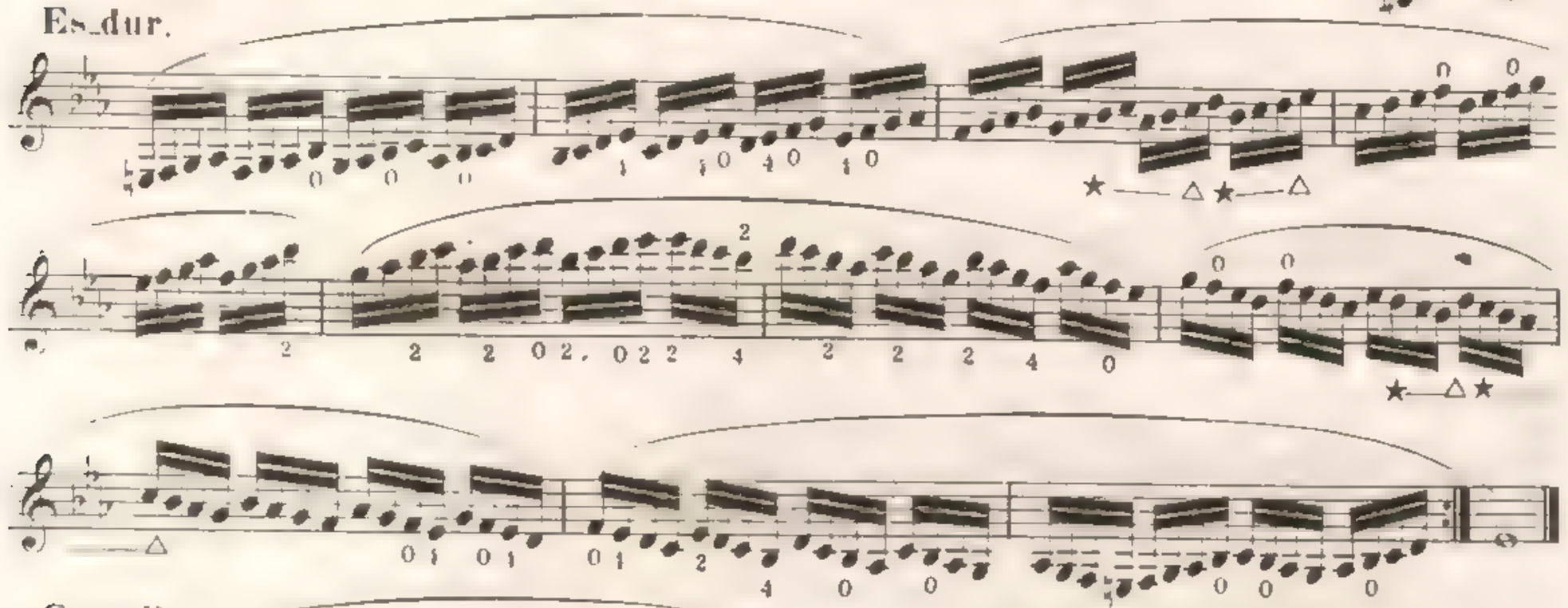
G_moll.

A_dur.

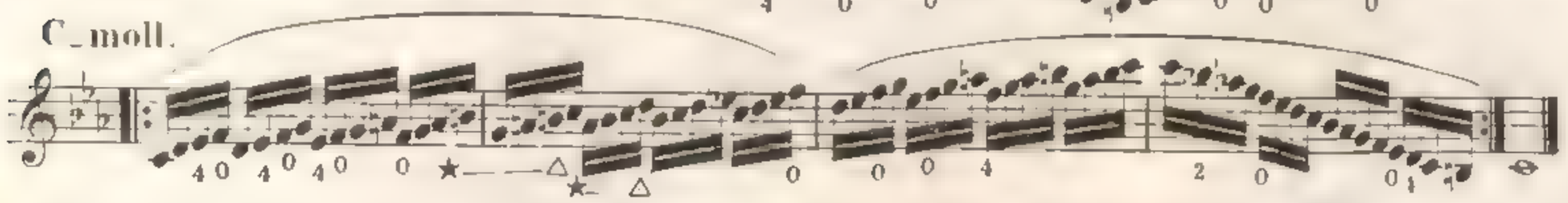
Fis_moll.



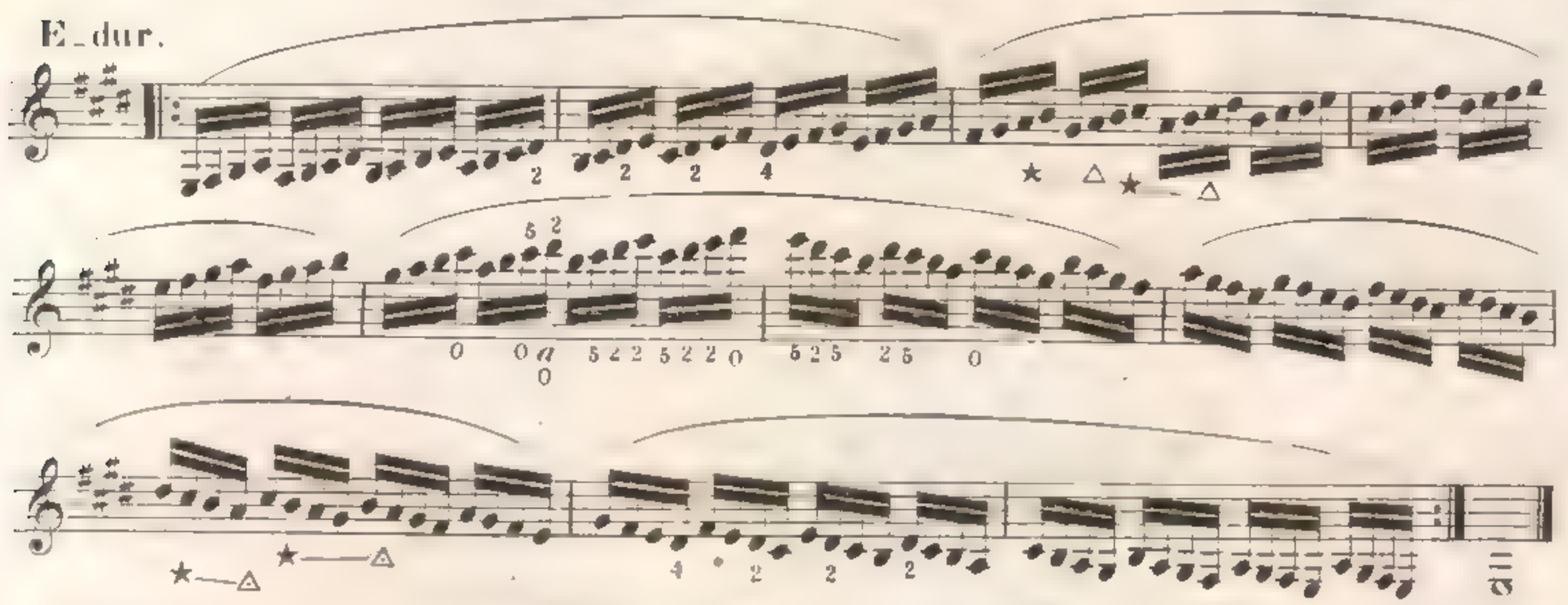
Es_dur.



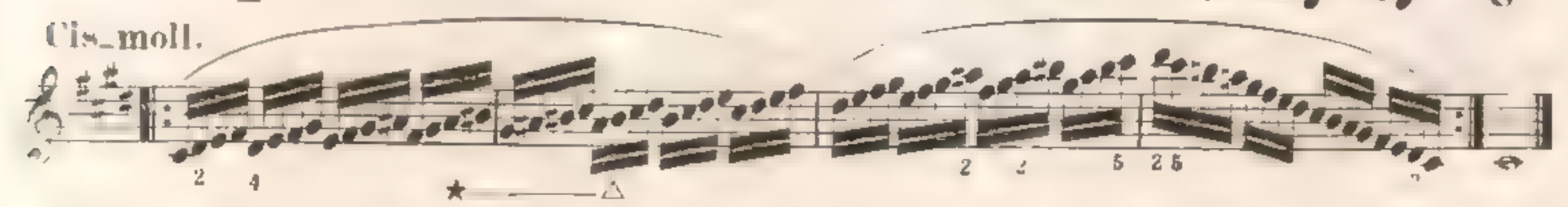
C_moll.



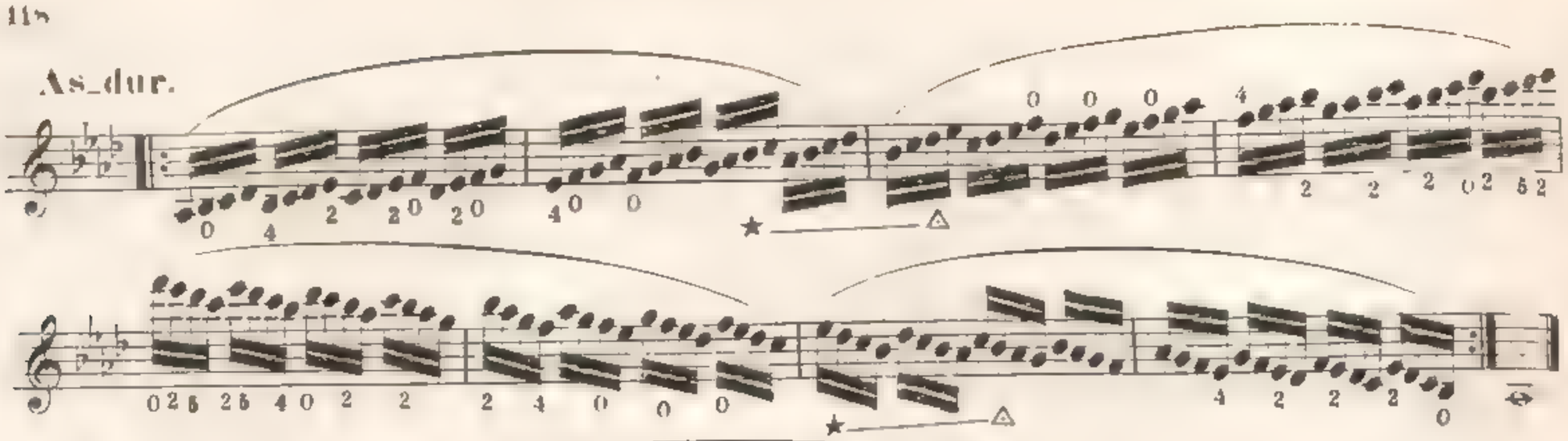
E_dur.



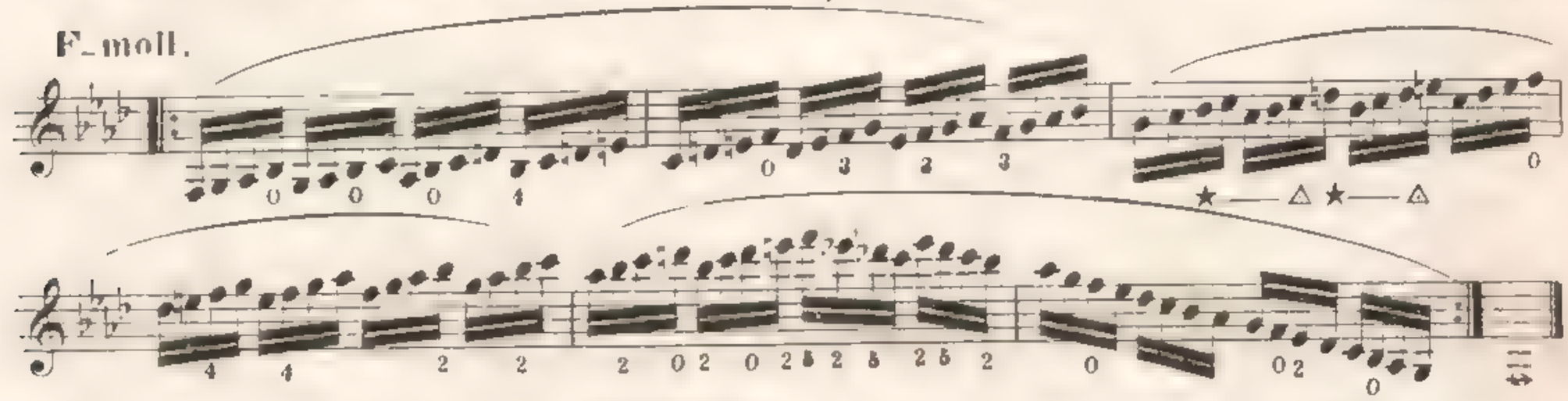
Cis_moll.



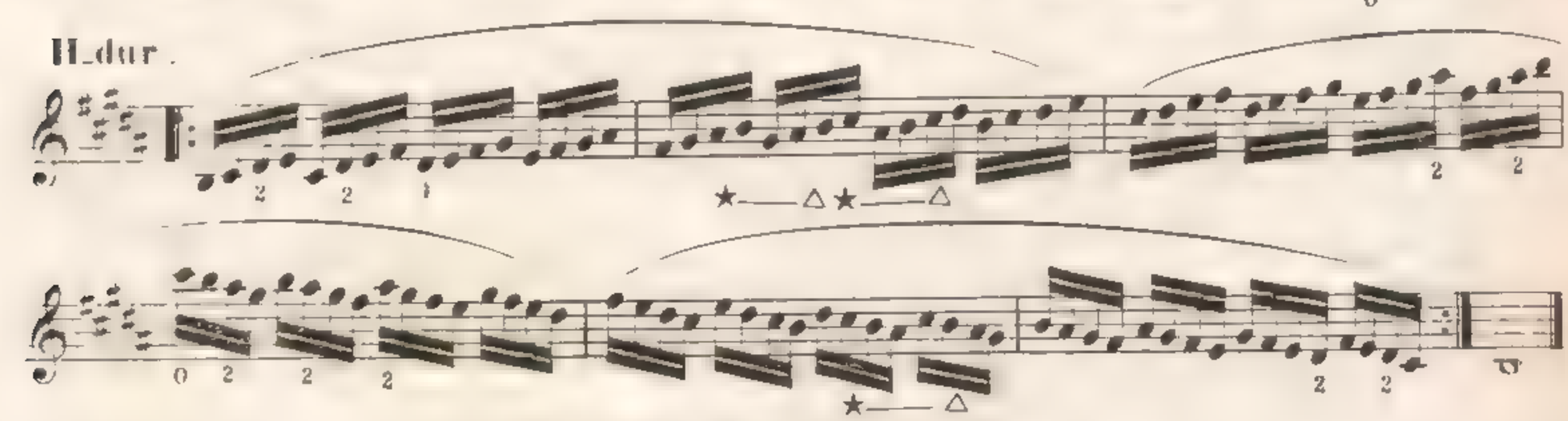
As_dur.



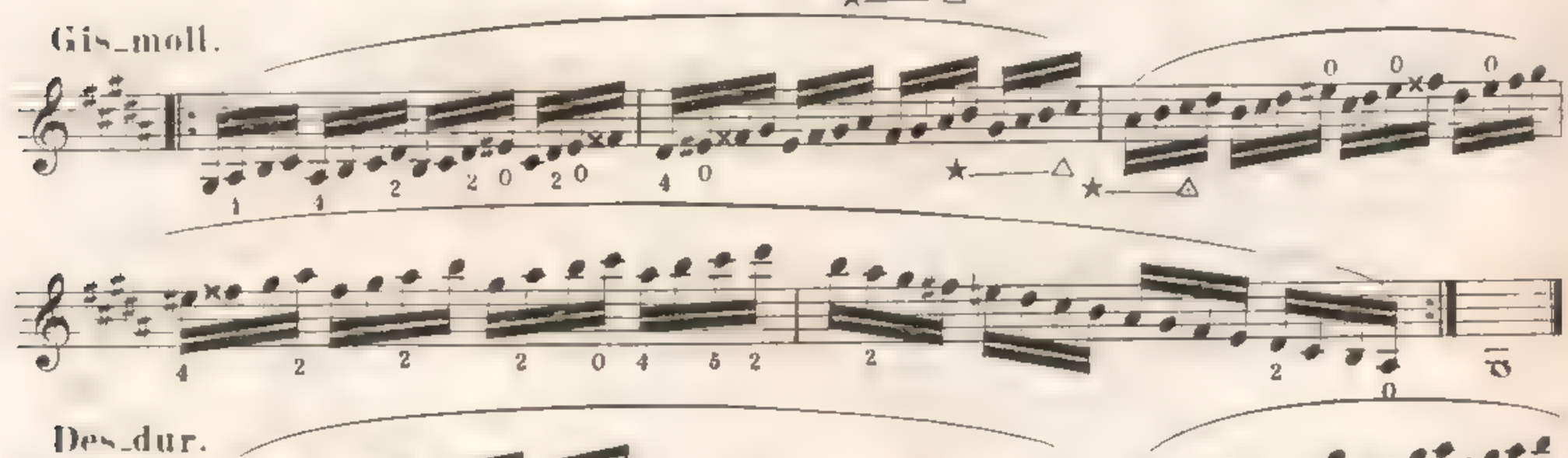
F_moll.



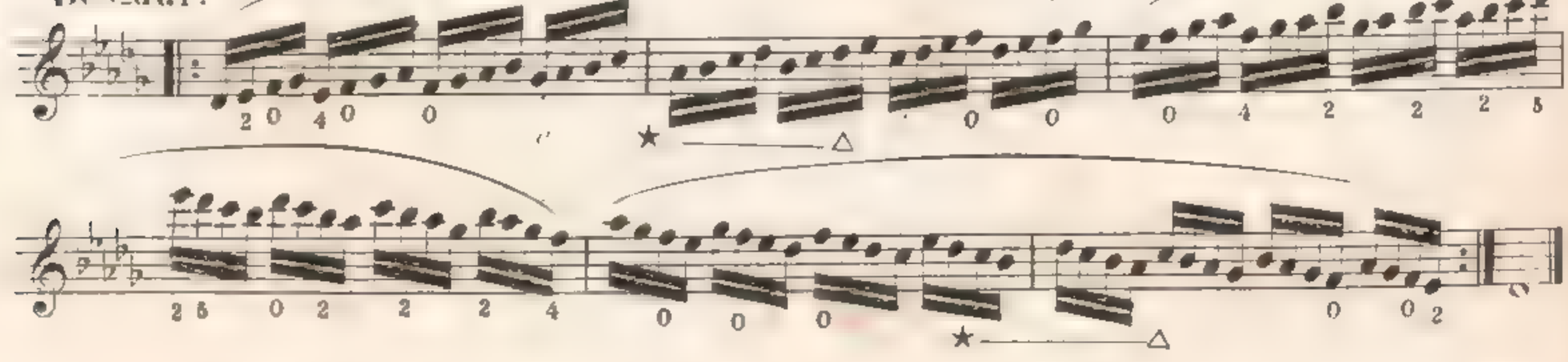
H_dur.



Gis_moll.



Des_dur.



B moll.

Fis_dur.

Dis_moll.

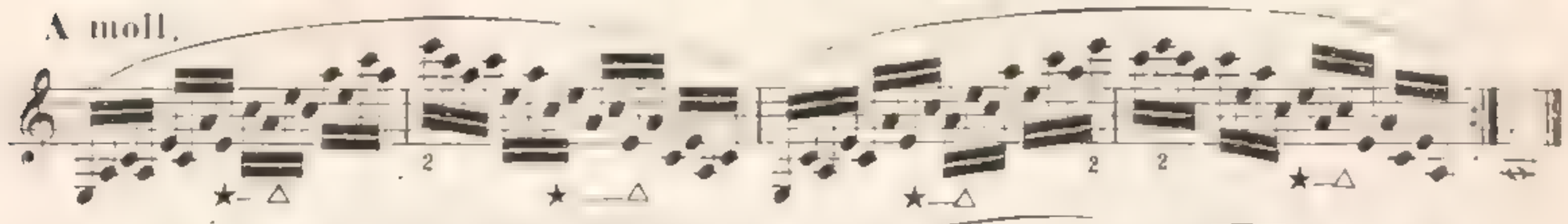
Ges_dur.

Es moll.

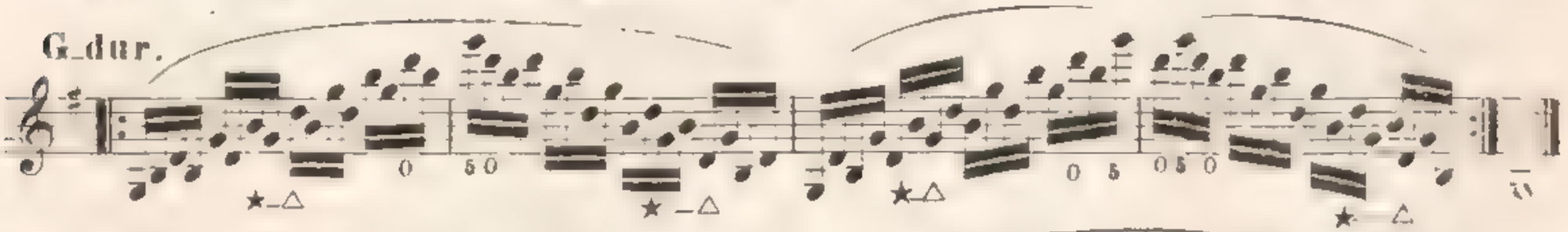
№ 4. Gebrochne Accorde

C_dur.

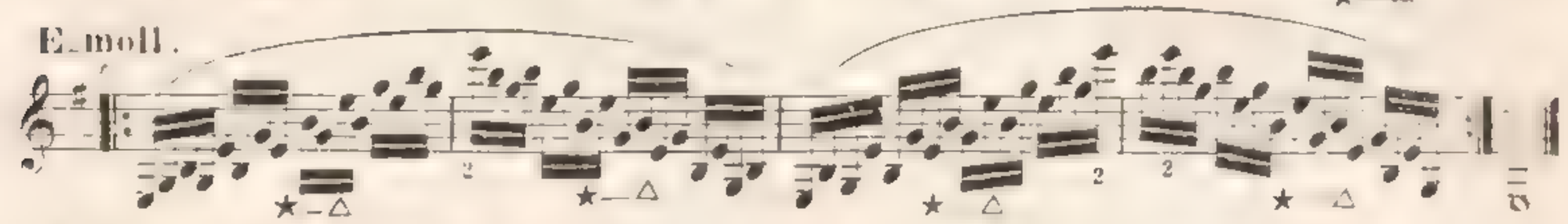
A moll.



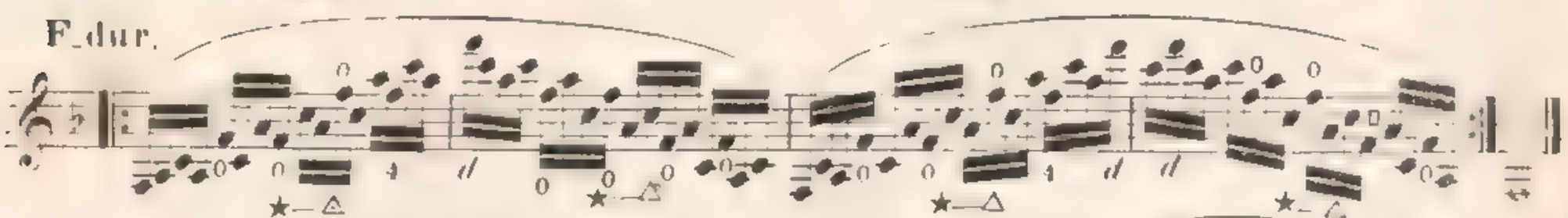
G_dur.



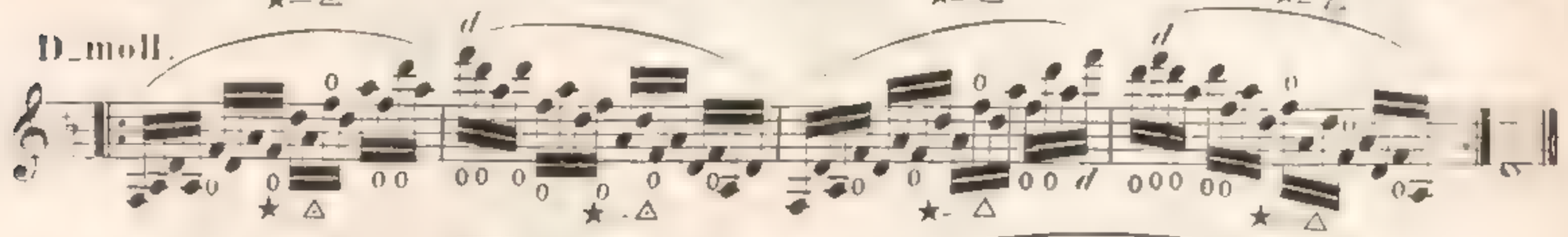
E_moll.



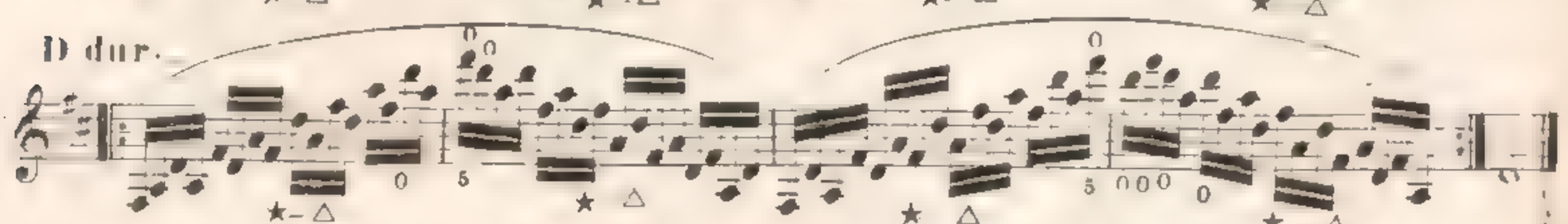
F_dur.



D_moll.

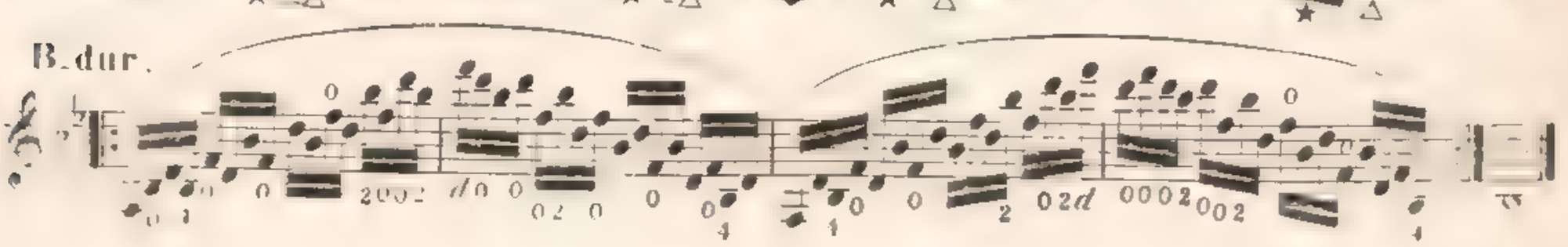


D dur.



H_moll

B_dur.



G_moll.

A_dur.

★ Cis-Klappe mit dem 5.Fin_ ger der l.H.oder die Aushebung während der ganzen Übung.

Fis_moll.

★ Cis Klappe oder

Es_dur.

C_moll.

E_dur.

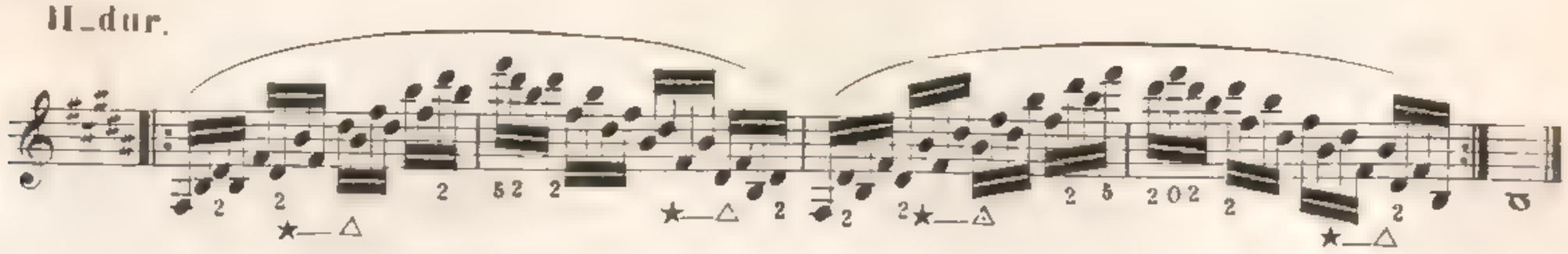
Cis_moll.

★ Cis Klappe oder

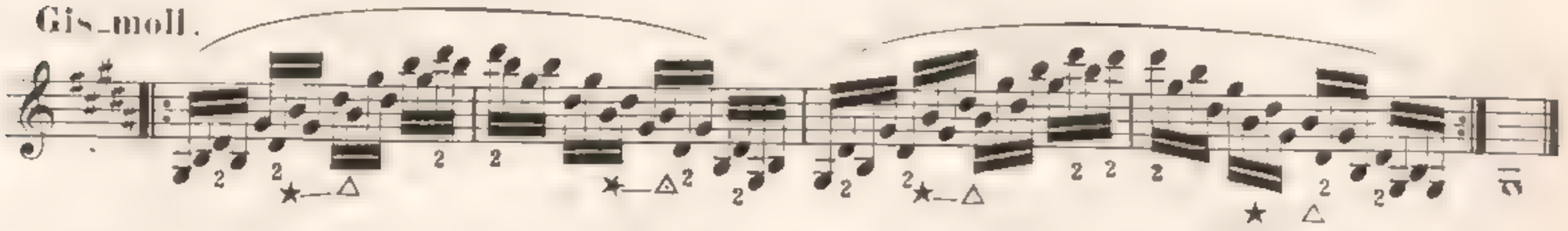
As_dur

F_moll.

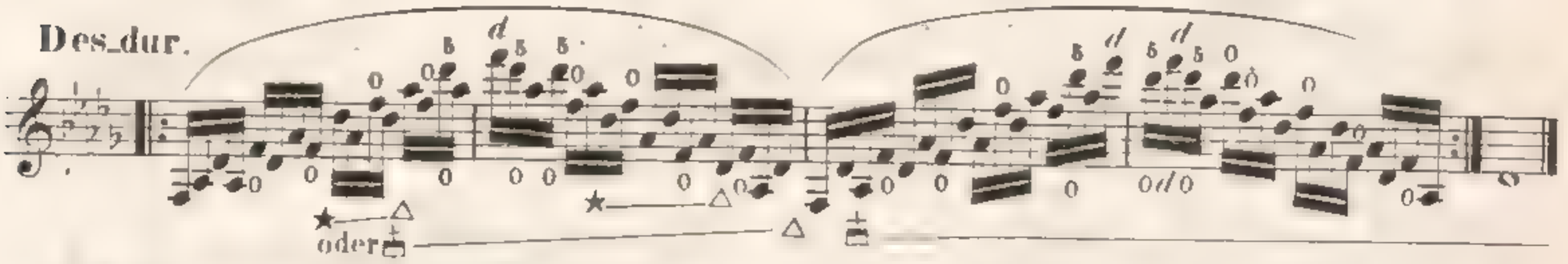
H_dur.



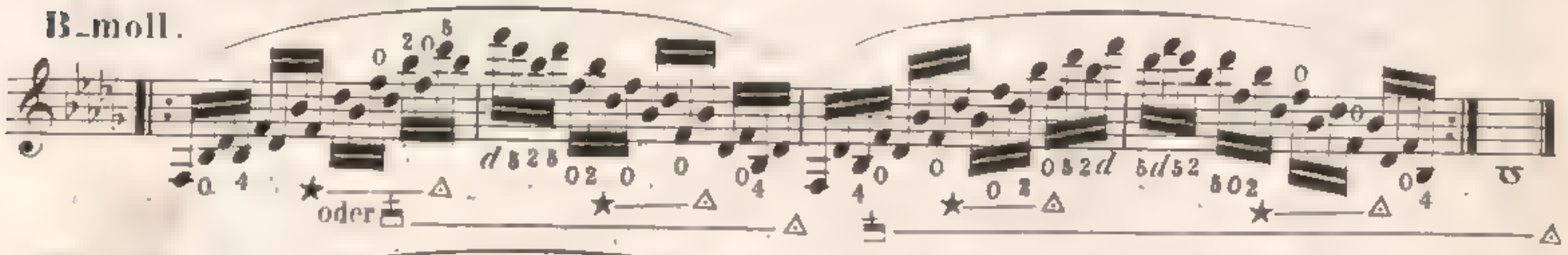
Gis_moll.



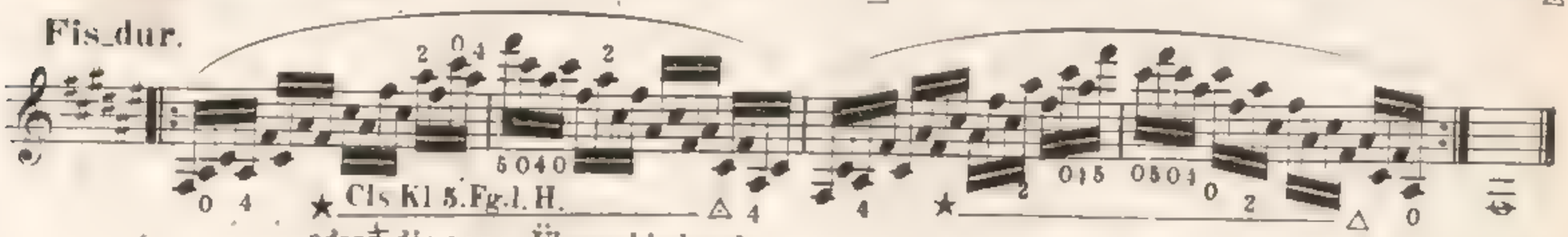
Des_dur.



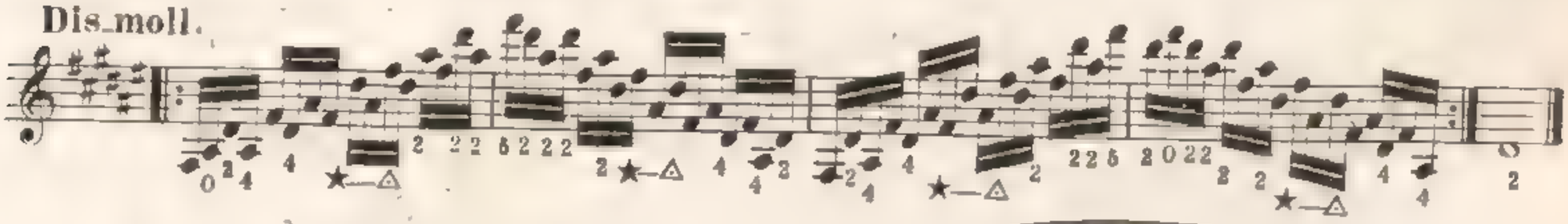
B_moll.



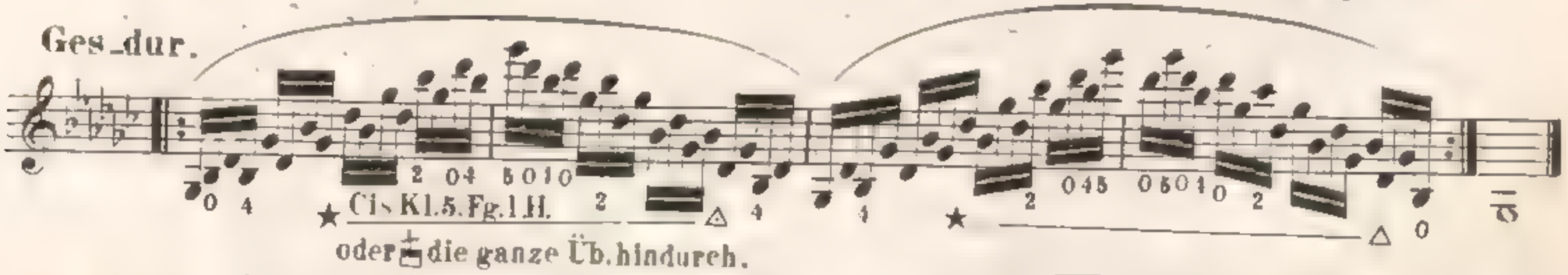
Fis_dur.



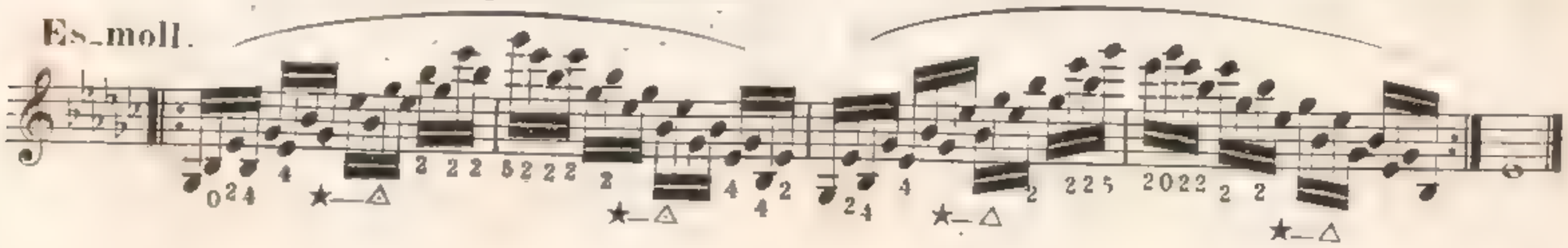
Dis_moll.

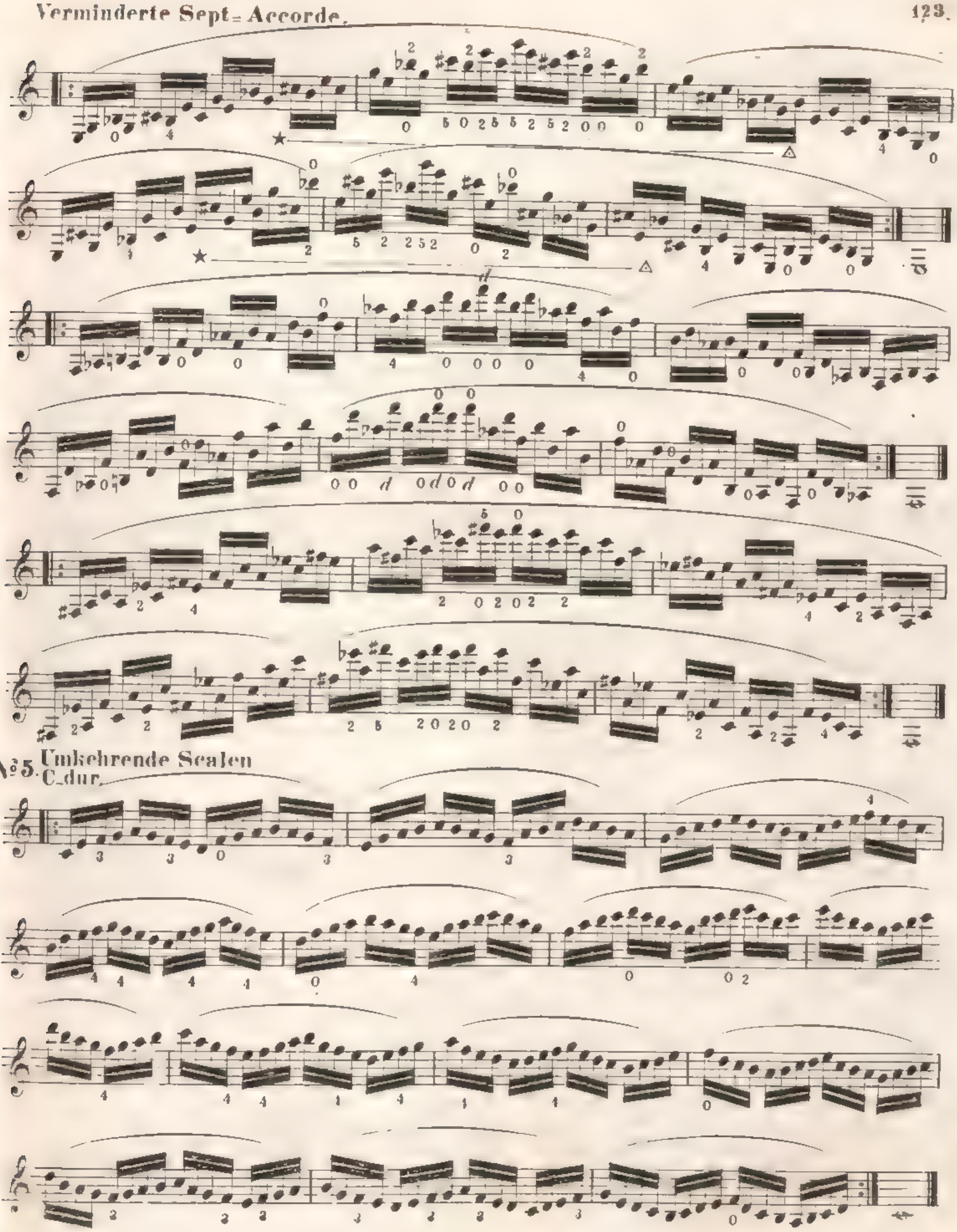


Ges_dur.



Es_moll.





№5. Umkehrende Scalen C dur.

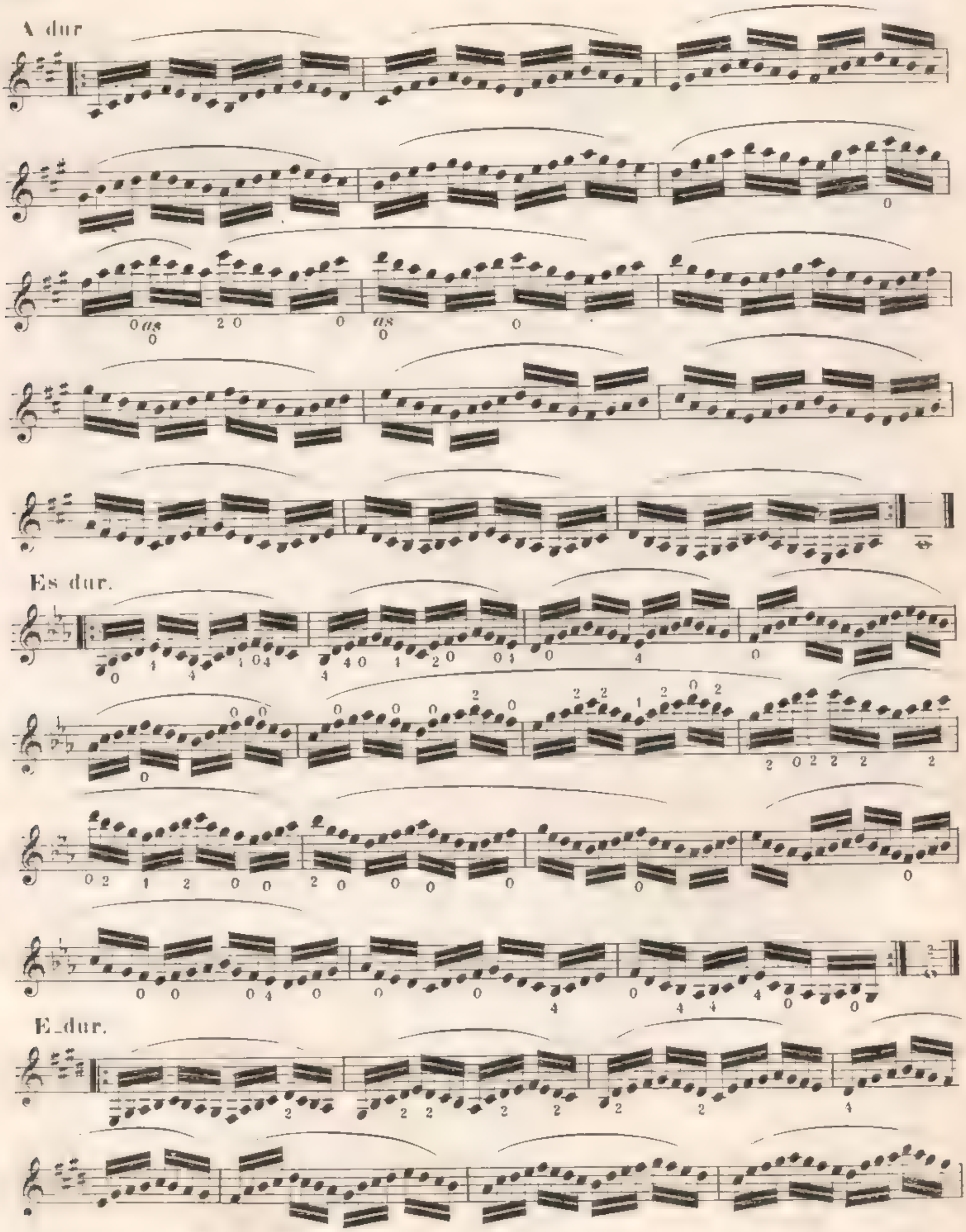
G dur.

F dur.

D_dur.

B_dur.

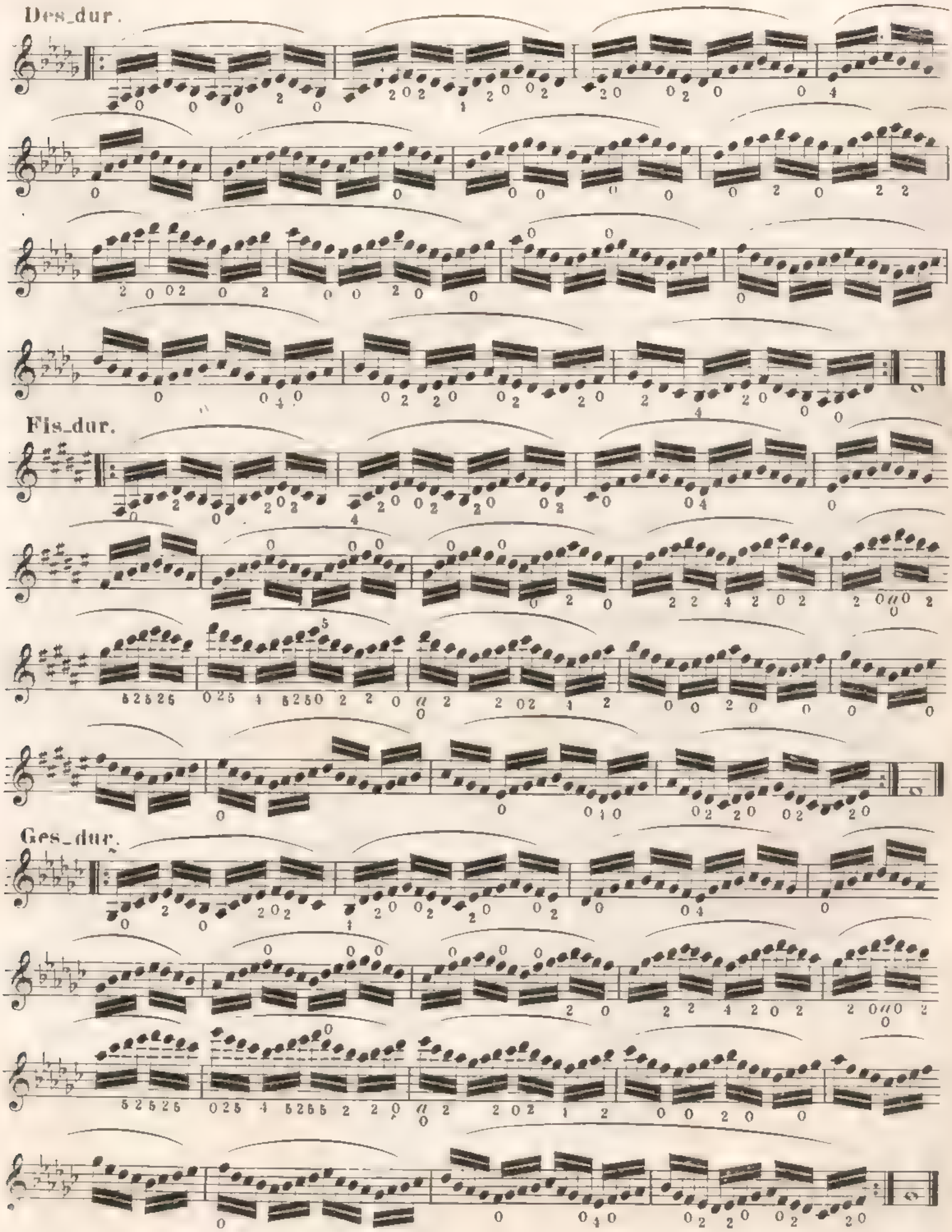
A dur



As_dur.

H_dur.

Des_dur.



Fis_dur.

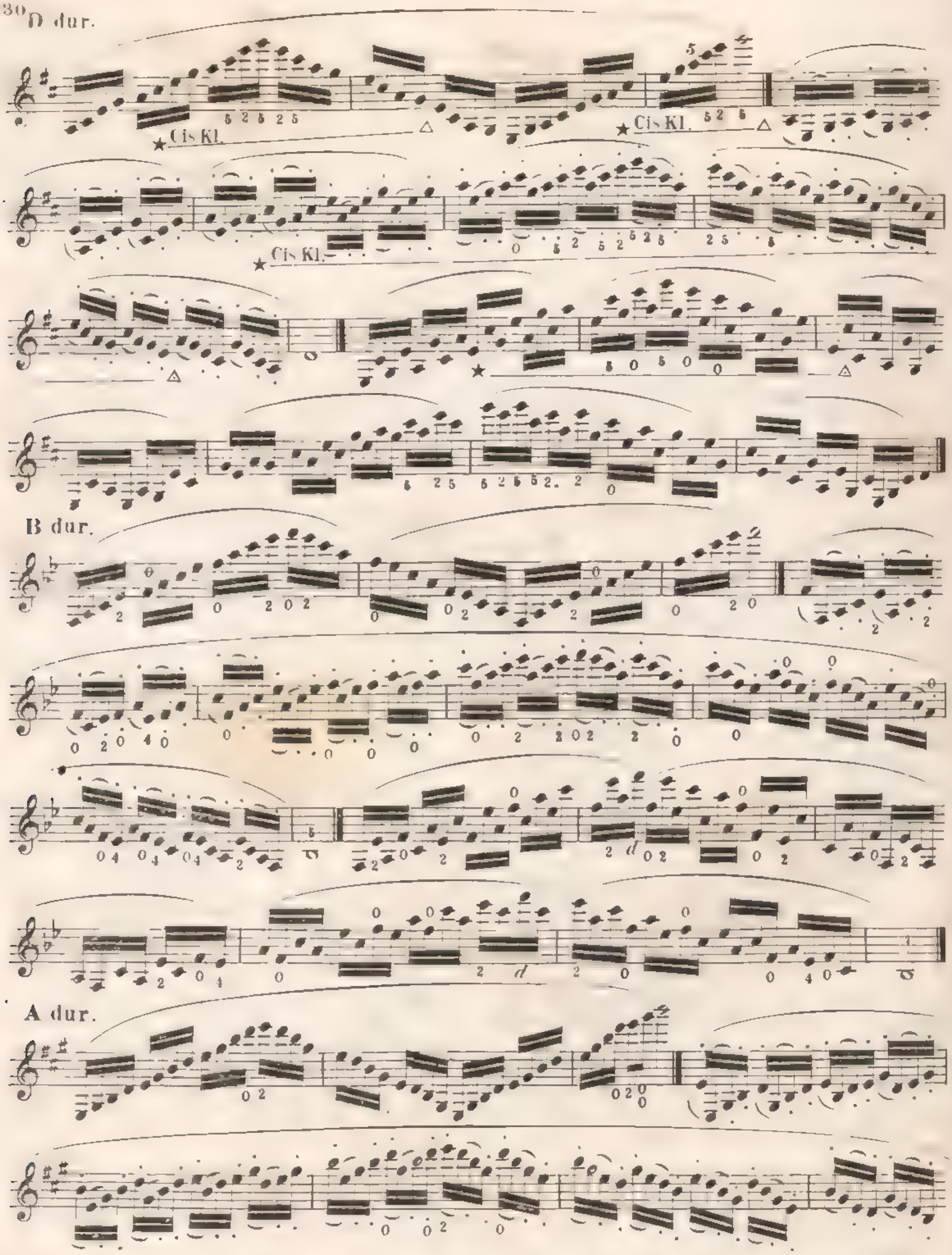
Ges_dur.

C dur.

G dur.

F dur.

D dur.



B dur.

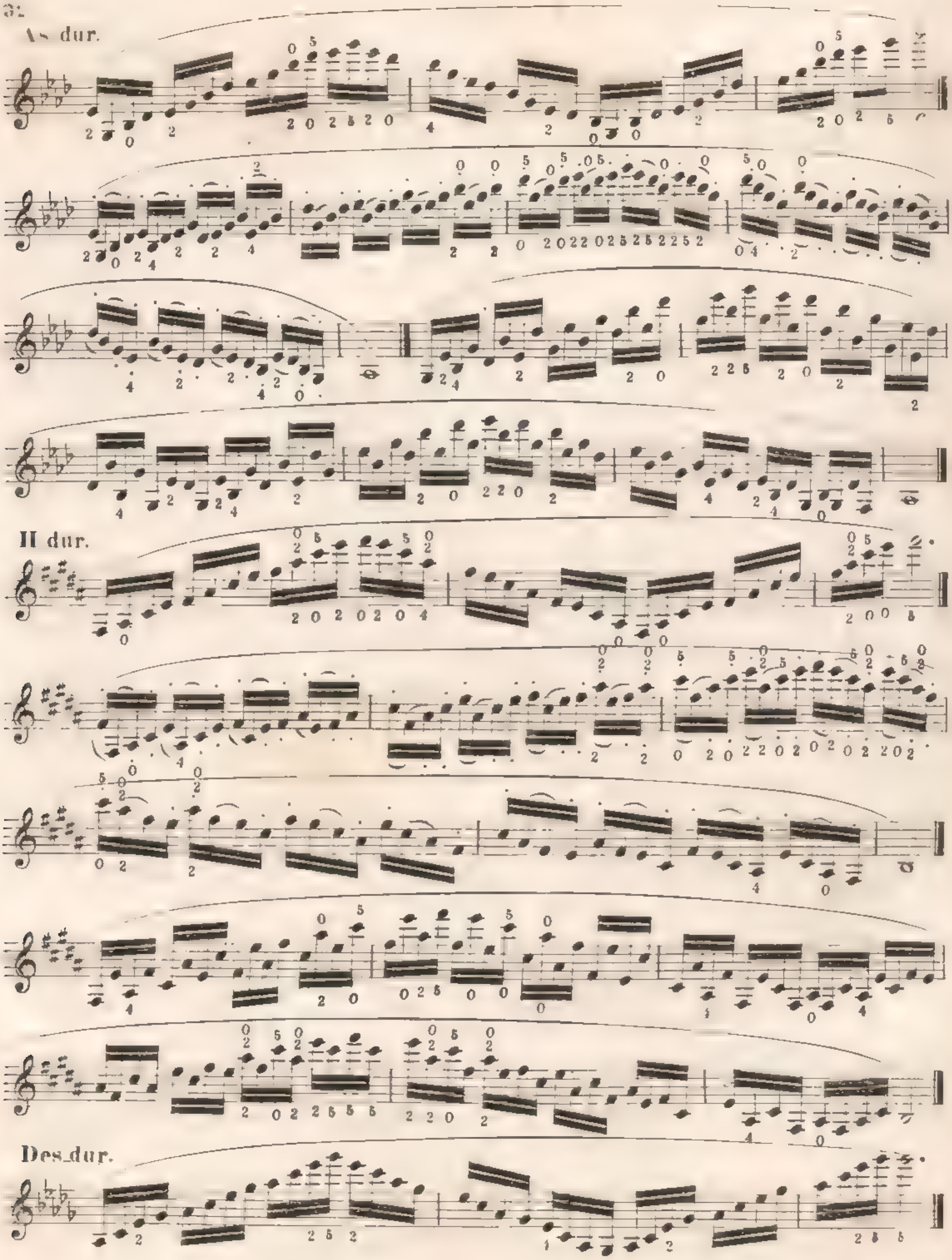
A dur.

Es_dur.

E dur.

:32:

As dur.



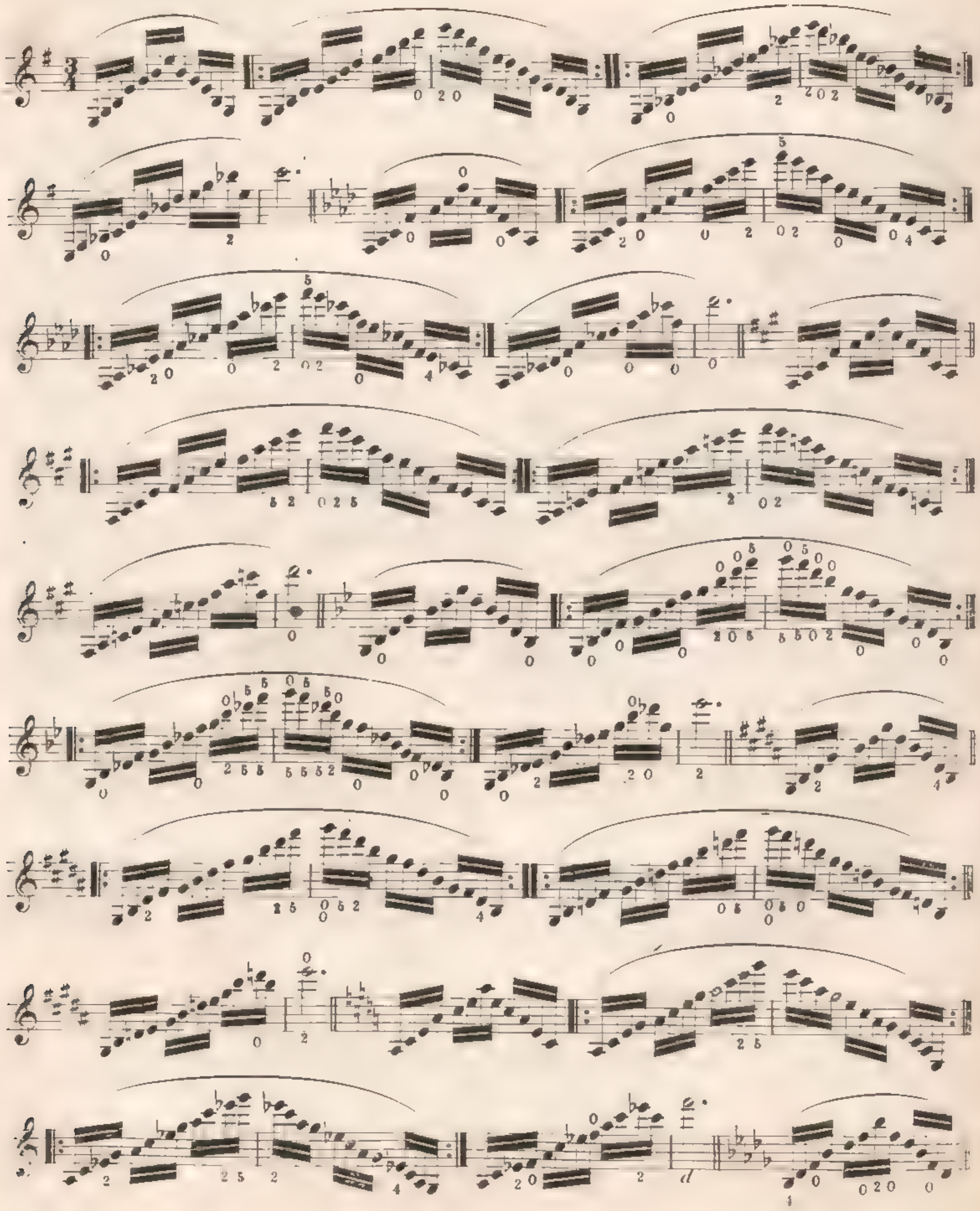
II dur.

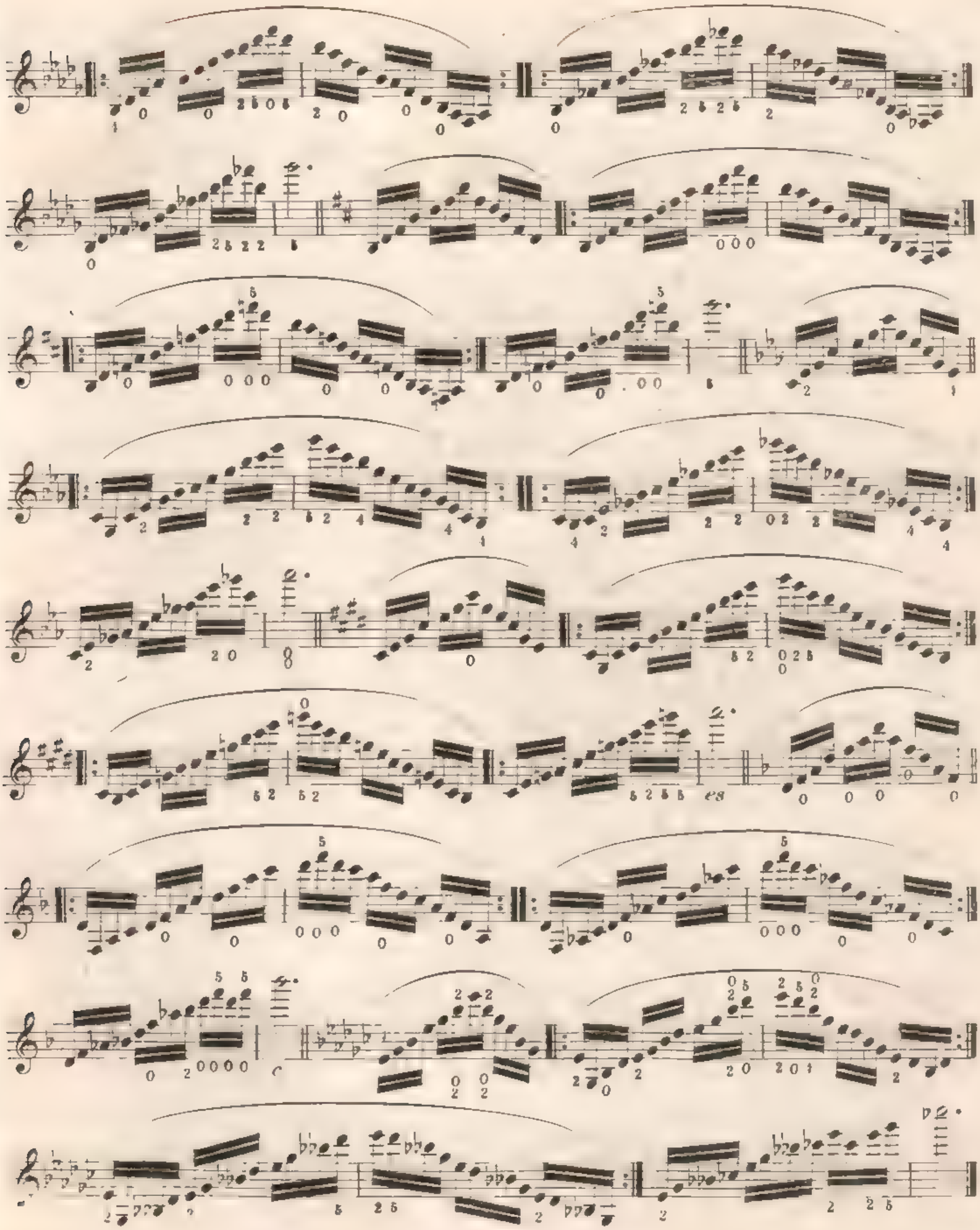
Des dur.

Fis_dur.

enharmonisch
Ges_dur

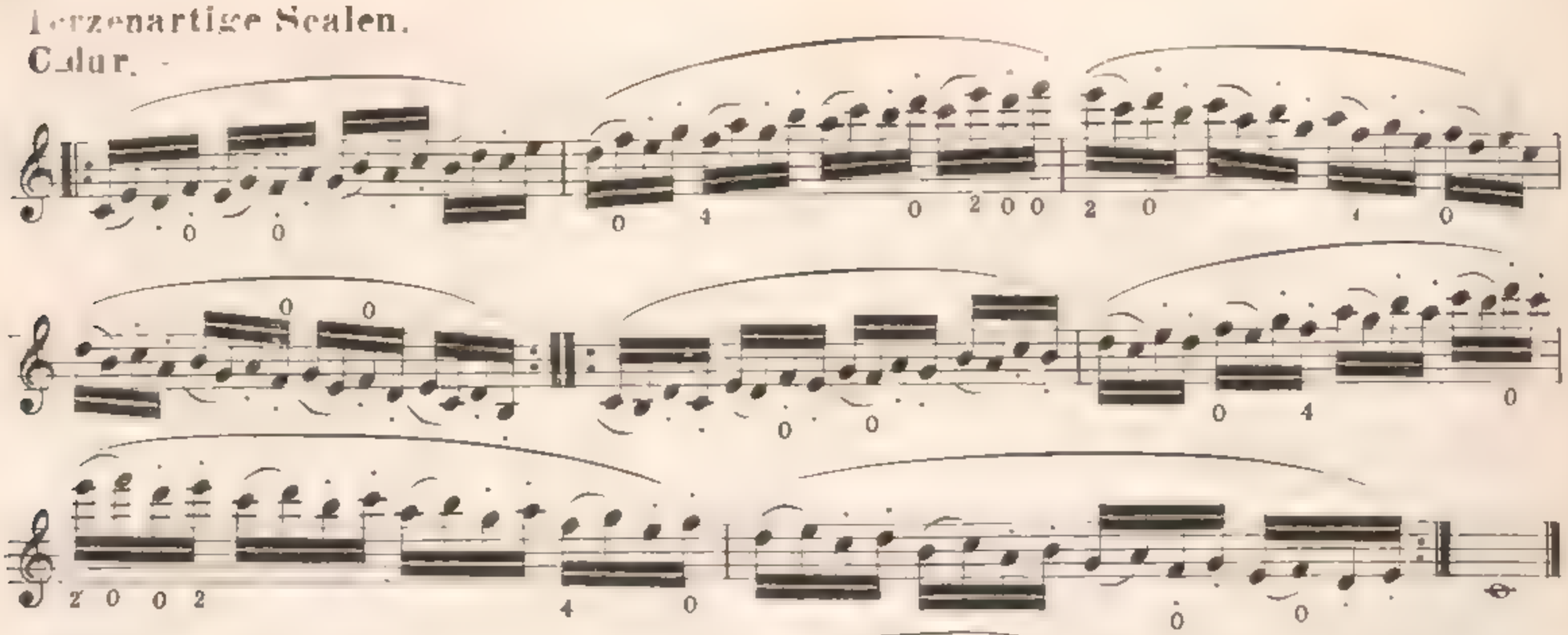
№ 7. Verschiedene Accorde.



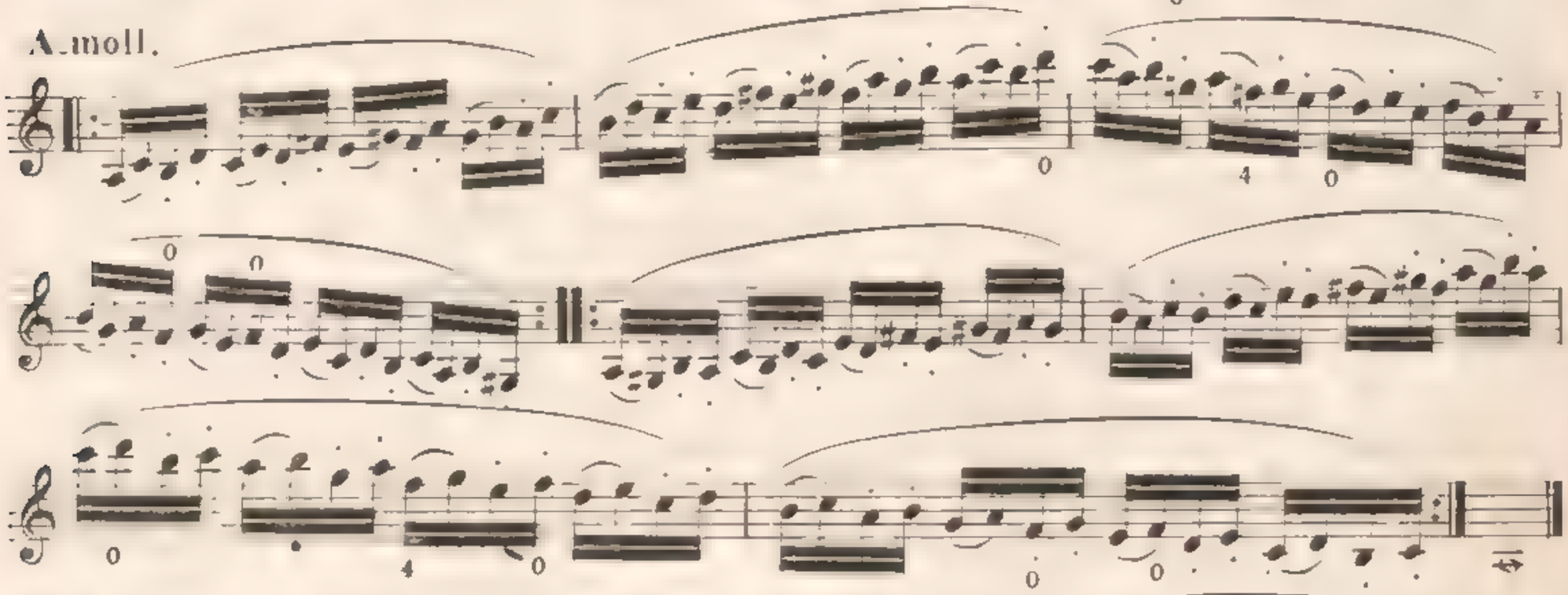


Terzenartige Scalen.

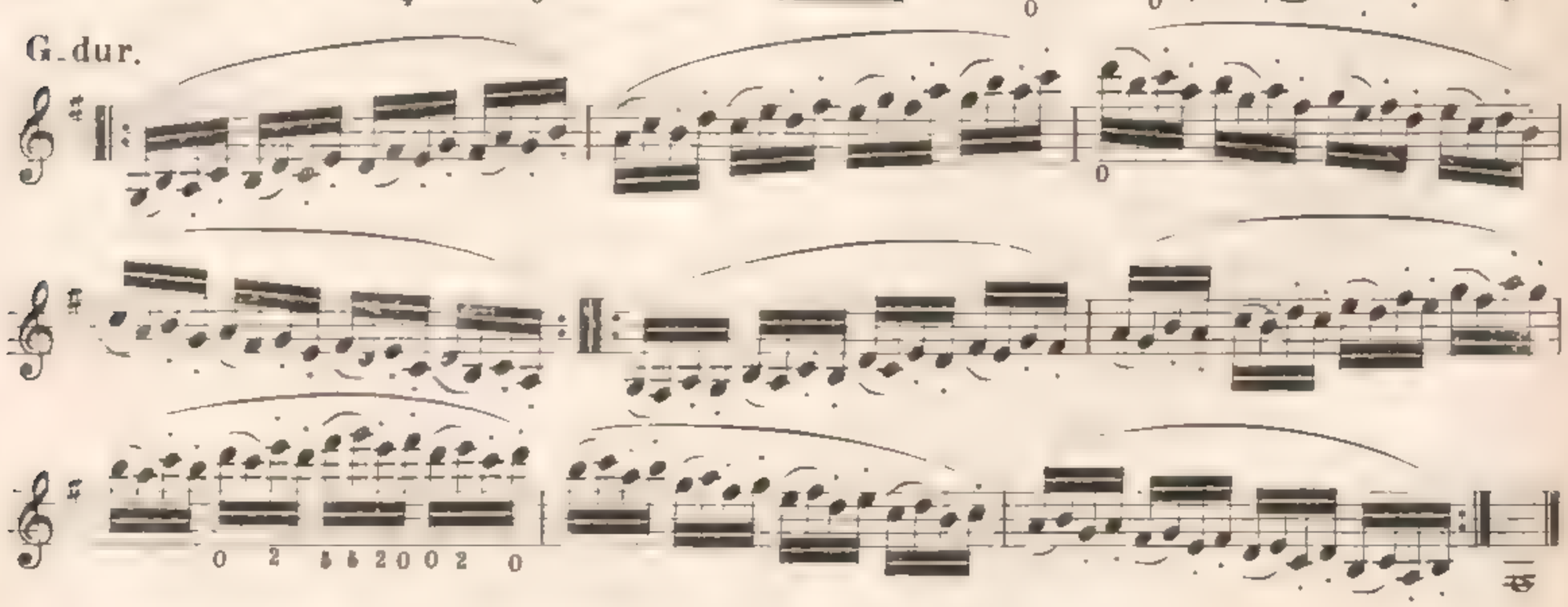
C-dur.



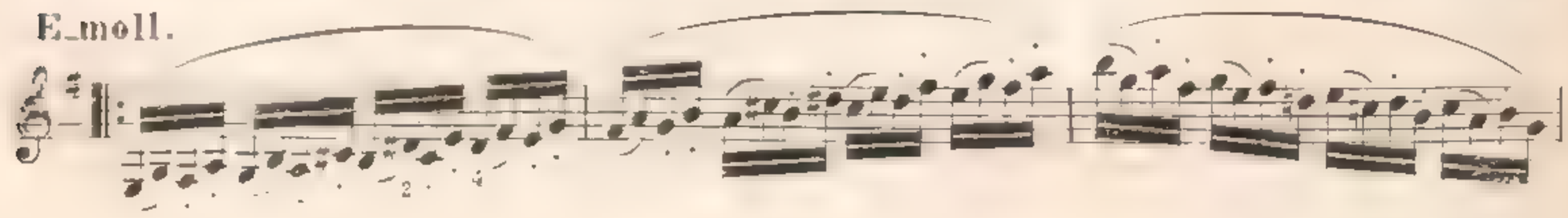
A-moll.



G-dur.



E-moll.



F dur.

D moll.

D dur.

H_moll.

B_dur.

G_moll.

A_dur.

Fis_moll.

Es dur.

C moll.

E dur.

Cis_moll.

As_dur.

F_moll.

H_dur.

Gis moll.

Des_dur.

B moll.

Fis_dur.

Dis moll.

Ges dur.

Es moll.

№ 9. Sexten.

C dur.

A moll.

G dur.

E moll.

F_dur.

D_moll.

D_dur.

H moll.

B dur.

G moll.

A dur.

5 t Finger
l. H.

Fis_moll

Es_dur.

C_moll.

E dur.

Cis_moll.

As_dur.

F_moll.

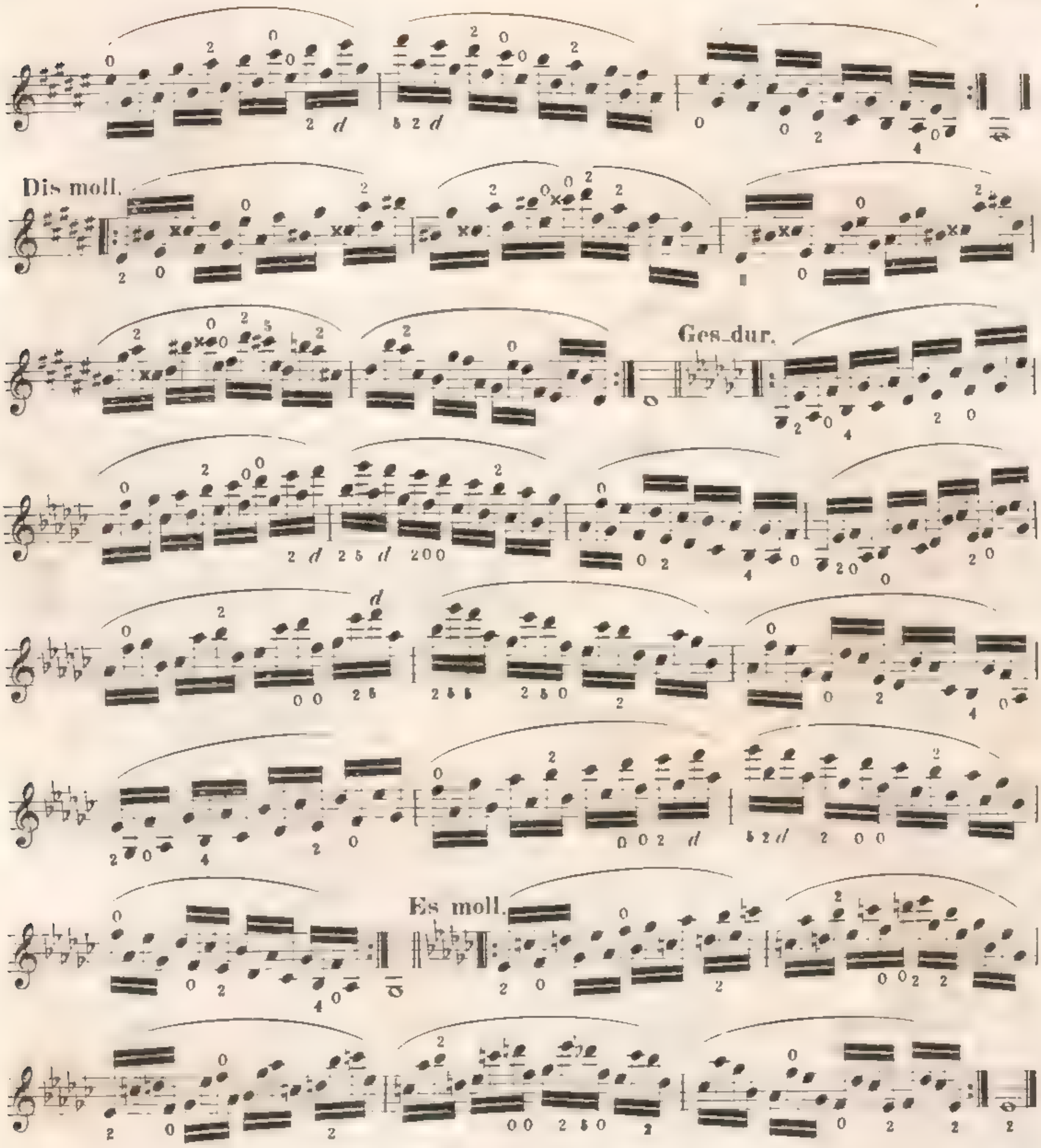
II dur.

Gis_moll.

Des dur.

B_moll.

Fis dur.

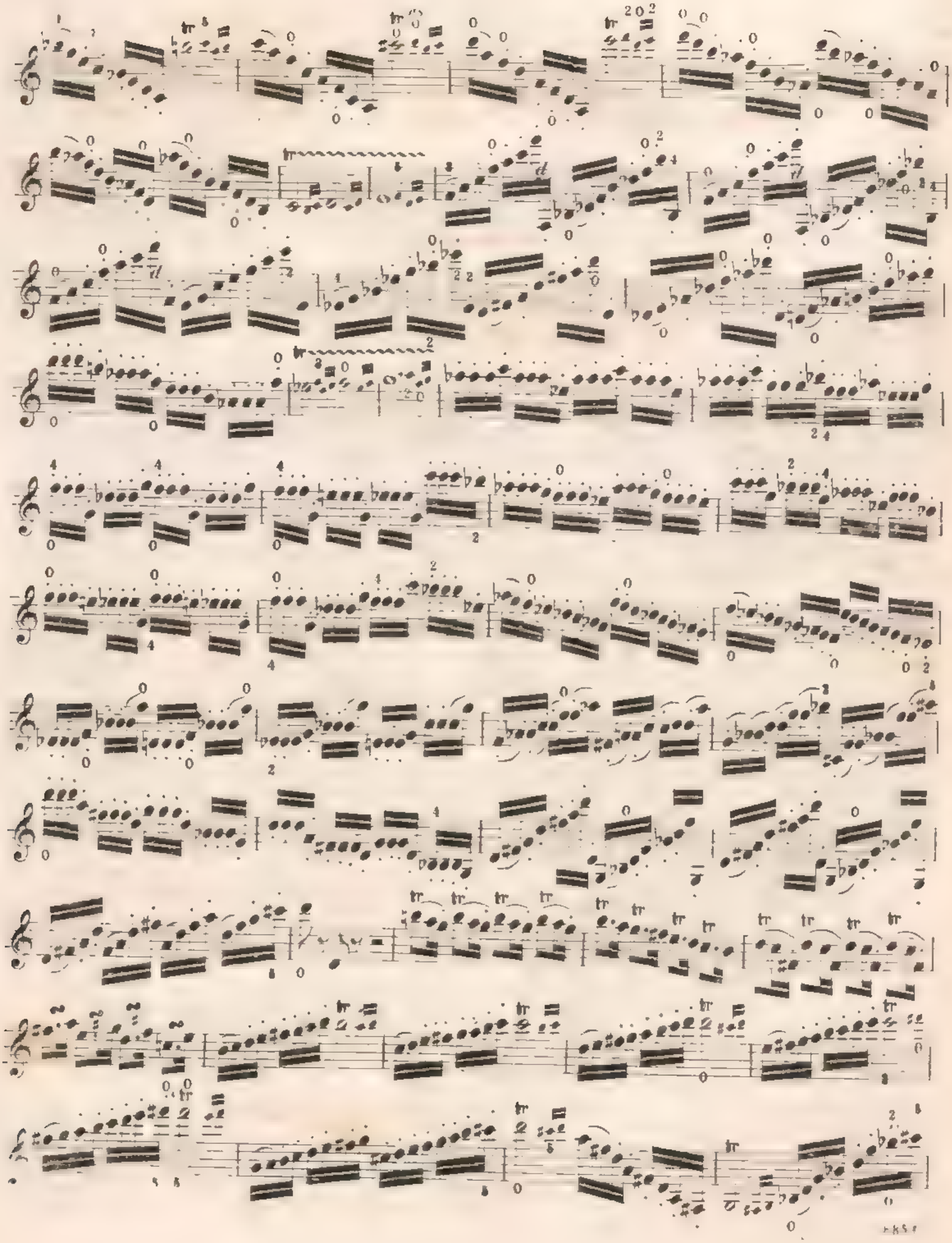


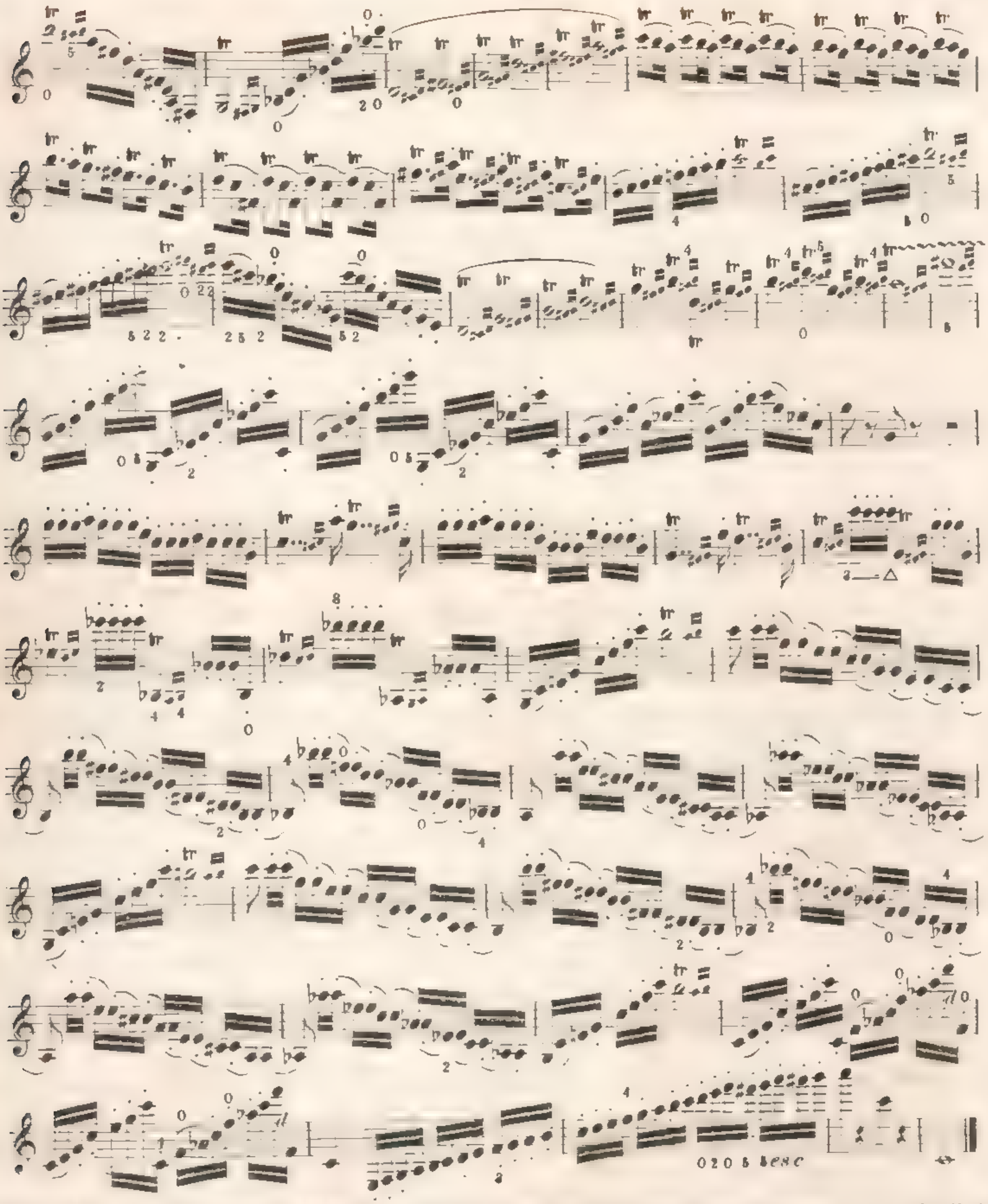
★ Bei der folgenden Octaven Übung ist kein Zeitmaass (tempo) vorgeschrieben, es richtet sich dies ganz nach der Möglichkeit des Ausführenden. Auch wird diese Übung wohl schwerlich vom Anfange bis zu Ende ganz ausgehalten werden können, welches auch nicht verlangt wird, dieselbe soll nur dazu dienen stets etwas zum Studium zu bieten. Dasselbe gilt auch von der nächstfolgenden Staccato und Triller Etude.

№ 10. Oktaven-Übung

№ 11. Staccato und Triller Etude.

Moderato





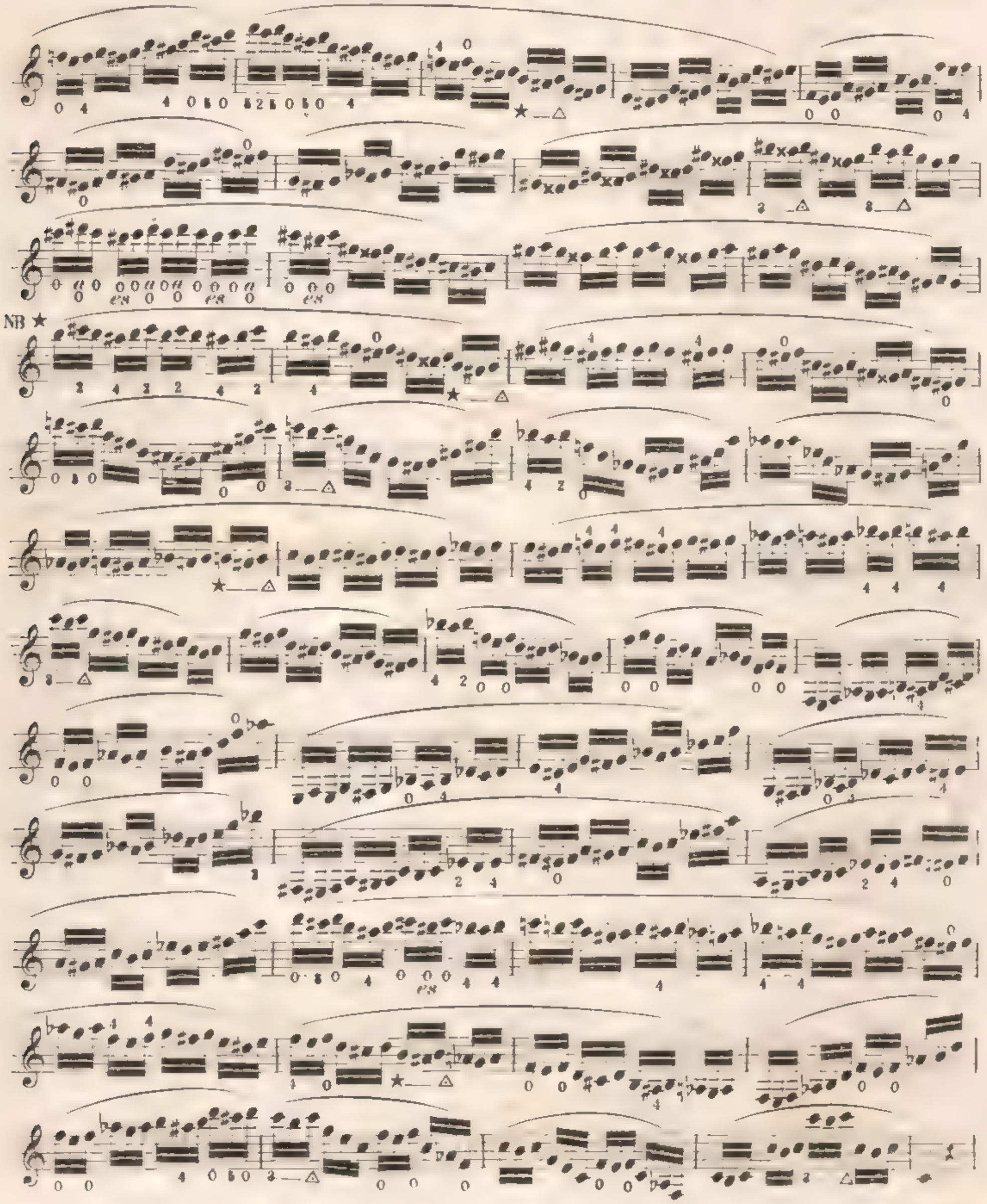
*) Bei folgend Triolen-Etude muss man sein vorzugliches Augenmerk darauf haben, dass ein Ton so schnell als [illegible] gebracht wird, und namentlich nach der dritten Note keine Lücke, wenn auch noch so klein, entsteht. Dieselbe muss so rund und gleichlaufend als nur möglich studirt werden.

№ 12 ★ Engliegende Triolen-Etude.

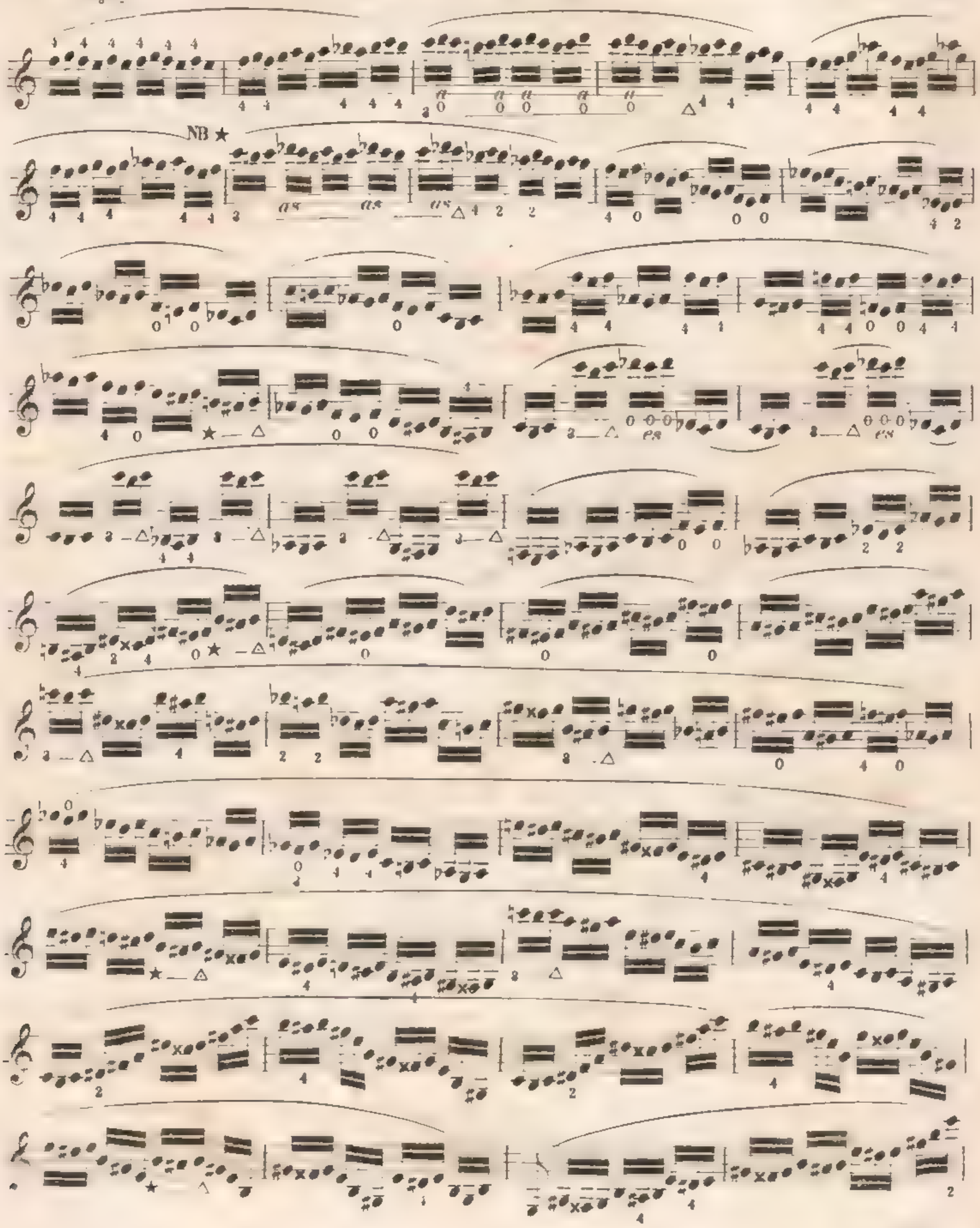
Allegro moderato.

Triller-Klappe № 1

NB ★ Das Cis ___ welches hier mit 2 bezeichnet ist muss mit der Triller Klappe №2 genommen werden, w[illegible] umso leichter ist, da der vorhergehende Ton H ___ liegen bleibt, und man nur diese Triller-Klappe z[illegible] nen braucht um das Cis zu erhalten.



NB ★ Das Des $\frac{\text{gis}}{\text{as}}$ welches in diesen Tackt vorkömmt muss folgendermassen gegriffen werden: Mann nehme den Ton C $\frac{\text{gis}}{\text{as}}$ mit den aufliegenden 3 Finger der rechten Hand, und öffne dazu die As-Klappe $\frac{\text{gis}}{\text{as}}$.



Triller-Kl. N° 1.

Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter Theil.

A. (1te Abthlg.) Theoretischer Theil mit Tabellen . . . M. 5,50.
2te „ Anfang der praktischen Schule . . . M. 9,50. } M. 22,—
3te „ Gröfsere Vorübungen als tägliche Studien M. 7,80.

B. zur 2ten Abthlg. die Pianofortebegleitung . . . . . M. 8,20.

2ter Theil (OP. 64.)

C. (4te Abthlg.) Fortsetzung & Schluſs des praktischen Theils M. 6,20.

D. zur 4ten Abthlg. die Pianofortebegleitung . . . . . M. 7,80.

E. (5te Abthlg.) Material zur weiteren technischen Ausbildung M. 8,20.

Vollständige

Clarinett Schule

von dem ersten Anfange bis zur hochsten Ausbildung des Virtuosen

in 2 Theilen oder 5 Abtheilungen

verfasst

UND

Seiner Hoheit dem Herzog

ERNST

zu Sachsen-Coburg-Gotha

ehrfurchtvollst zugeeignet

von

CARL BAERMANN

[illegible] Königs von Bayern

OP. 64. Theil II (Abth. IV. V)

Eingeführt in der königl. Hochschule zu Berlin

Sämmtliche Musikstücke sind von dem Verfasser componirt

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

OFFENBACH a/M bei JOH. ANDRÉ.

Frankfurt a/M. C. A. André. London, Augener & Co.

Paris, G. Flaxland.

Dépôt

Ent[d] Sta Hall

Inhalt des ganzen Werkes.

ERSTER THEIL
(OP. 63)

I. Abtheilung.

Theoretischer Theil von Seite 1 bis 37.

II. Abtheilung.

Anfang der praktischen Schule von Seite 39 bis 104.
(Die Klavierbegleitung zu diesen Uebungsstücken bildet ein besonderes Heft.)

III. Abtheilung.

Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung (tägliche Studien) von Seite 105 bis 159.

ZWEITER THEIL
(OP. 64.)

IV. Abtheilung.

Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren.

V. Abtheilung.

Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers zur weiteren technischen Ausbildung.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

ZWEITER THEIL
OP. 64.

IV. Abtheilung.

Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren.

C. CLARINETT-STIMME.

D. CLAVIER-BEGLEITUNG.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

Preface

to

Part II of the Clarinet-School.

The purpose of this part of the Clarinet-School is to give the finishing touch to the musical education of the Clarinet-Student; in order that, after having carefully and conscientiously worked his way through the difficulties of the present volume, and having mastered them, he may, with good reason, claim the title of being an artist on his instrument.

This second part contains 20 Studies on the various difficult stops viz:

3 Studies on the key of B

3 Studies on the key of Csharp

3 Studies on the key of Eflat

3 Studies on the cross fingering F

3 Studies on the key of Gsharp

3 Studies on the key of Bflat

2 Studies on the note C

*) Explanation of signs to be found in the 1st part of C. Bærmann's op. 63.

Vorwort

zum

zweiten Theil der Schule.

Dieser Theil der Schule bezweckt die Ausbildung bis zum Virtuosen.

Er besteht aus zwanzig Etüden über verschiedene schwierige Griffe, nämlich aus:

3 Etüden über die (fis)-klappe.

3 „ „ „ (cis)- „

3 „ „ „ (es)- „

3 Etüden über den Gabelgriff F

3 Etüden über die (Gis)- „

3 „ „ „ (B)- „

2 „ „ den Ton C *)

*) Durchaus nothwendig ist, dass der Lernende den ersten Theil der Schule, der aus drei Abtheilungen besteht, besitzt, aus deren Studium der Zweck und Anwendung der verschiedenen Zeichen erst vollständig ersichtlich wird.

IV^te ABTHEILUNG.

4th DIVISION.

Etuden für die schwierigsten Griffe.

Studies for the most difficult stops.

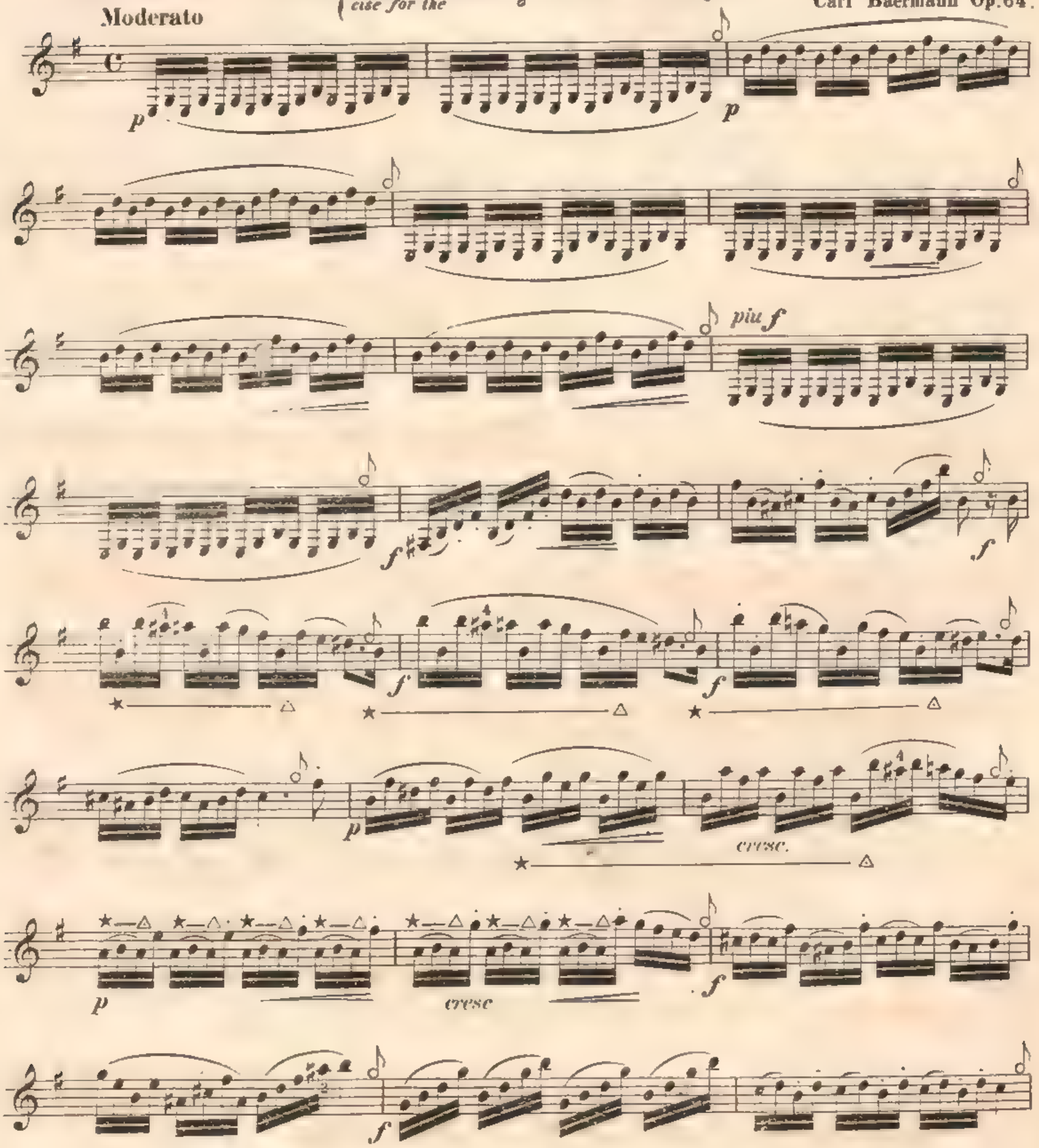
№ 1 { Vorübung für die / *Preliminary Exercise for the* } oder / *or* } Klappe. / *key.*

(without Piano-acct.)
(ohne Clavier-Begleitung.)

Carl Baermann Op. 64.

(Met. ♩ = 108.)

Moderato



p

cresc.

f

p

p

f: f: f: cresc. f:

decresc.

p

p

cresc

più f

decresc.

p

IIII.

№ 2. SAVOYARDEN KLAGE.

(THE SAVOYARD'S COMPLAINT.)

Etude für dieselbe Klappe.

(Study for the same key.)

(with Piano-acct)
(mit Clavier-Begleitung)

(Met. ♪ = 80.)

Andante con moto.

11

A

p con dolore

tr *f* *p* *tr*

B

cresc. *p*

cresc *f* *decresc*

poco ritard **a tempo**

p *f* *p*

rall C *f* *pp* *pp*

pp *morendo* *pp* *pp*

D

f *f* *f*

tr *tr* *f* *f* *f* *p*

cresc

dim

p

fz

E

p

fz

p

dim.

rall

p

f

tr

f

p

p

dim

pp

ritard.

pp

sempre pp

cresc.

cresc.

cresc.

decresc

decresc

p

dim.

p

pp

diminuendo III. e poco a poco ritard.

№3.

MELANCHOLIE.

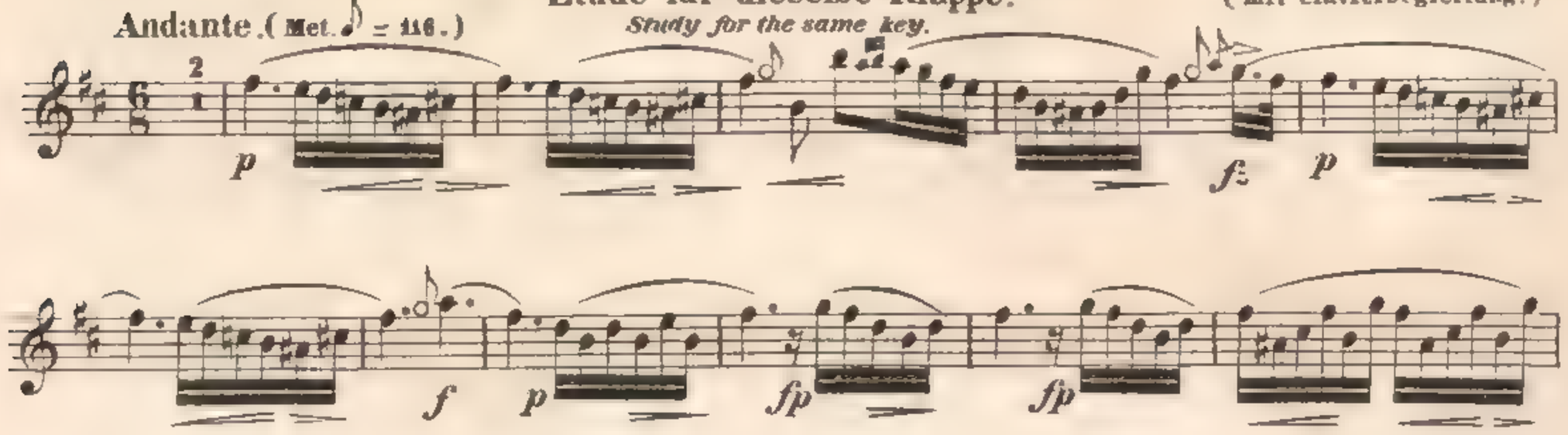
MELANCHOLY.

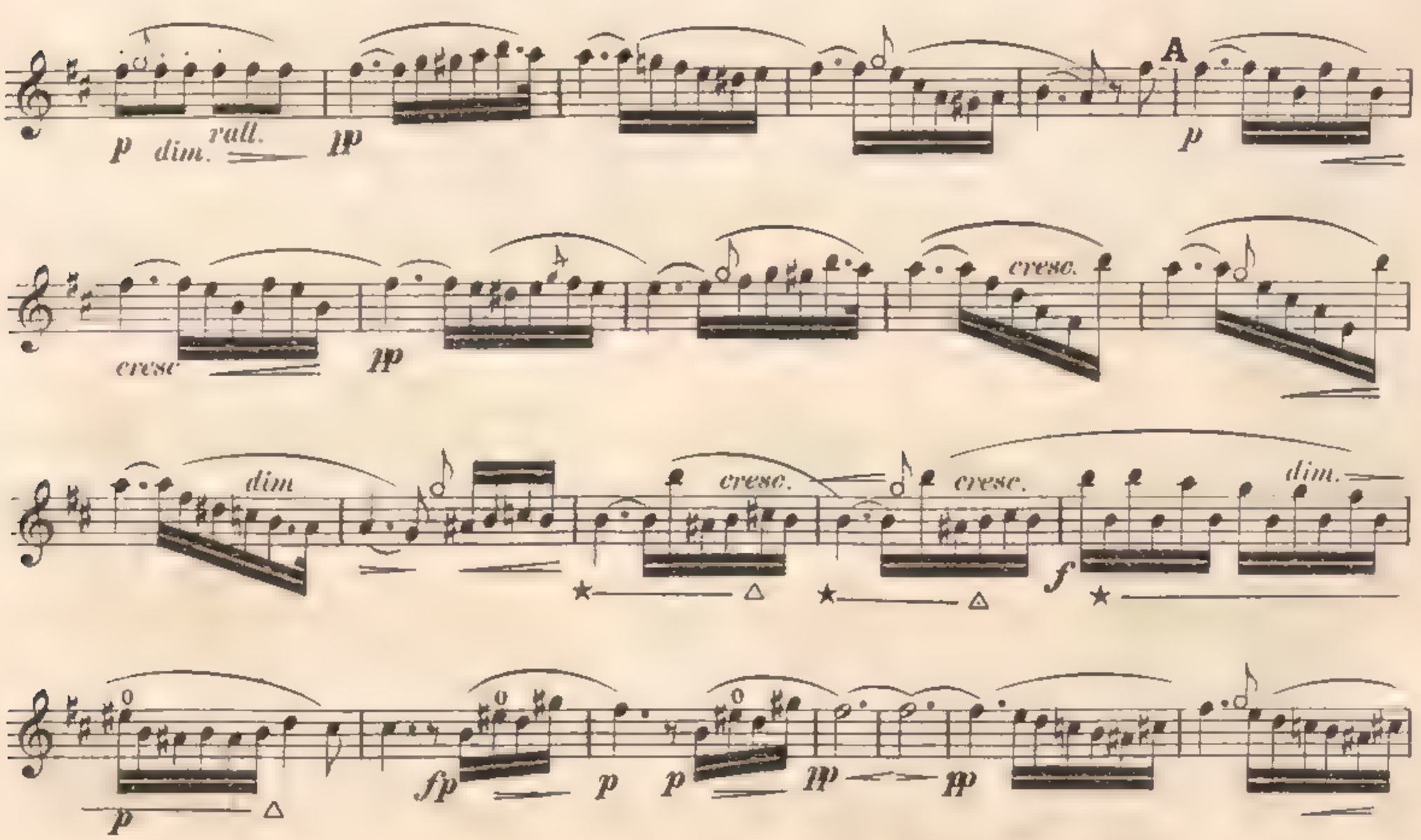
Etude für dieselbe Klappe.

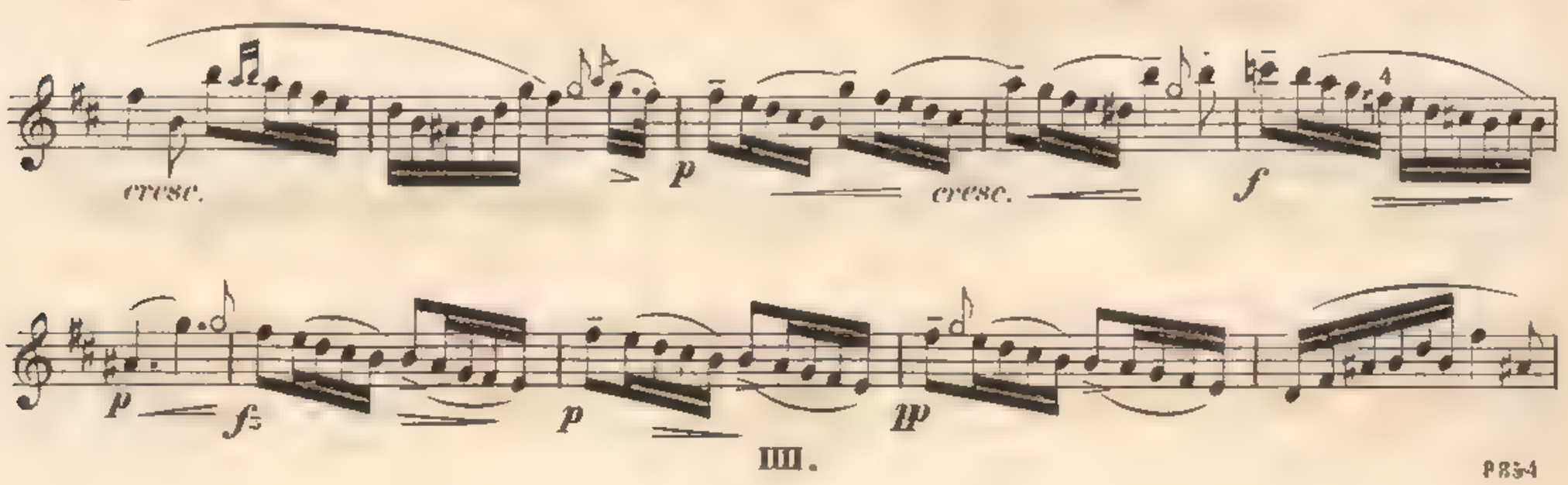
Study for the same key.

(with Piano-acct.)
(mit Clavierbegleitung.)

Andante. (Met. ♪ = 116.)







IIII.

p cresc. p pp pp pp

B

f f cresc ff pp sempre pp pp

Allegretto con moto (Met. ♩ = 96.)

C

p legato

4

p cresc. p f:

f: p rall.

f: D p

poco piu moto.

poco a poco pp ritard pp rilard. long. p p

p

E

F

G

cresc.

32

III.

Andante con moto, e grand'espressione. (Met. ♩ = 60)

p *cresc* *f* *p* *f* *p* *cresc.*

p *cresc.* *p* *e roll* *pp* *f:* *p* *pp*

ritar.

tempo I di Allegretto

p *p* *fp* *pp* *p* *p*

p *cresc.*

f: *p* *pp* *rall.*

Maggiore

più lento

f: *f:* *f:* *p*

f *f* *dim.* *p*

pp *pp* *pp* *pp*

tempo I di Allegretto *p* *pp* *pp* *p*

f *f* *cresc* *fp* *dim.* *pp*

IIII.

(Met. ♩ = 104.)
Allegro

№ 4.

Preliminary Exercise for the Vorübung für die — *or* oder — *key* Klappe.

(without Piano-acct.)
(ohne Clavier Begleitung.)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f *dim.* *fz* *fz* *fz*

№5.

MEIN LIEBSTER GEDANKE.

MY DEAREST THOUGT.

(Met. ♩ = 112.)

All° con moto.

Etude für dieselbe Klappe.

(with Piano-acct.)

(mit Clavier Begleitung.)

con molto espressione *fz* *p* *cresc.*

p *espress.* *p* *piu f* *fz*

cresc. *f* *pp* *p* *cresc.*

f *p* *cresc.* *dim.*

p *dim.* *pp* *ritard.* *pp* *morendo*

a tempo

(Met. ♩ = 92.)

Allegro moderato e grazioso.

p legato sempre p

cresc.

dim. *p*

cresc.

dim. *p*

B

mf *cresc.* *f*

f *f* *f*

p *legato*

dim

a tempo

pp e rall. *p*

cresc.

cresc. *cresc.* *f* *f*

dim. *p*

C

pp legato *p* *pp*

sempre legato e *pp*

tempo I

p

III.

p espress. p piu f

cresc. f p

cresc. f p cresc.

f p dim. ritard.

3 D mf f

f

E p

f p cresc. f

f ff

ff

III.

№ 6. FREUDIGE HOFFNUNG.

(JOYFUL HOPE.)

(Met. ♩ = 88.)

Allegro moderato.

Etude für dieselbe Klappe.

(Study for the same key.)

(with Piano-acc.)
(mit Clavier Begleitung)

risoluto con energia

ff

p legato

f

p

cresc.

f

p

f

p

f

f

ff

Meno mosso quasi Andante. (Met. ♩ = 63.)

ritard.

p dolce con dolore

cresc.

cresc

p

cresc.

dim.

p

roll.

p

con

a tempo

grand' espressione

molto cresc.

p

cresc

f

f

sempre f

ff ff p p

fz p pp

tempo I

f

f

ff

p legato

cresc

f f

p

B

f

p

fz

f fz

cresc.

f

f ff

p

cresc.

mf

p fz p fz

fz

cresc. f p fz p p f

ff ff

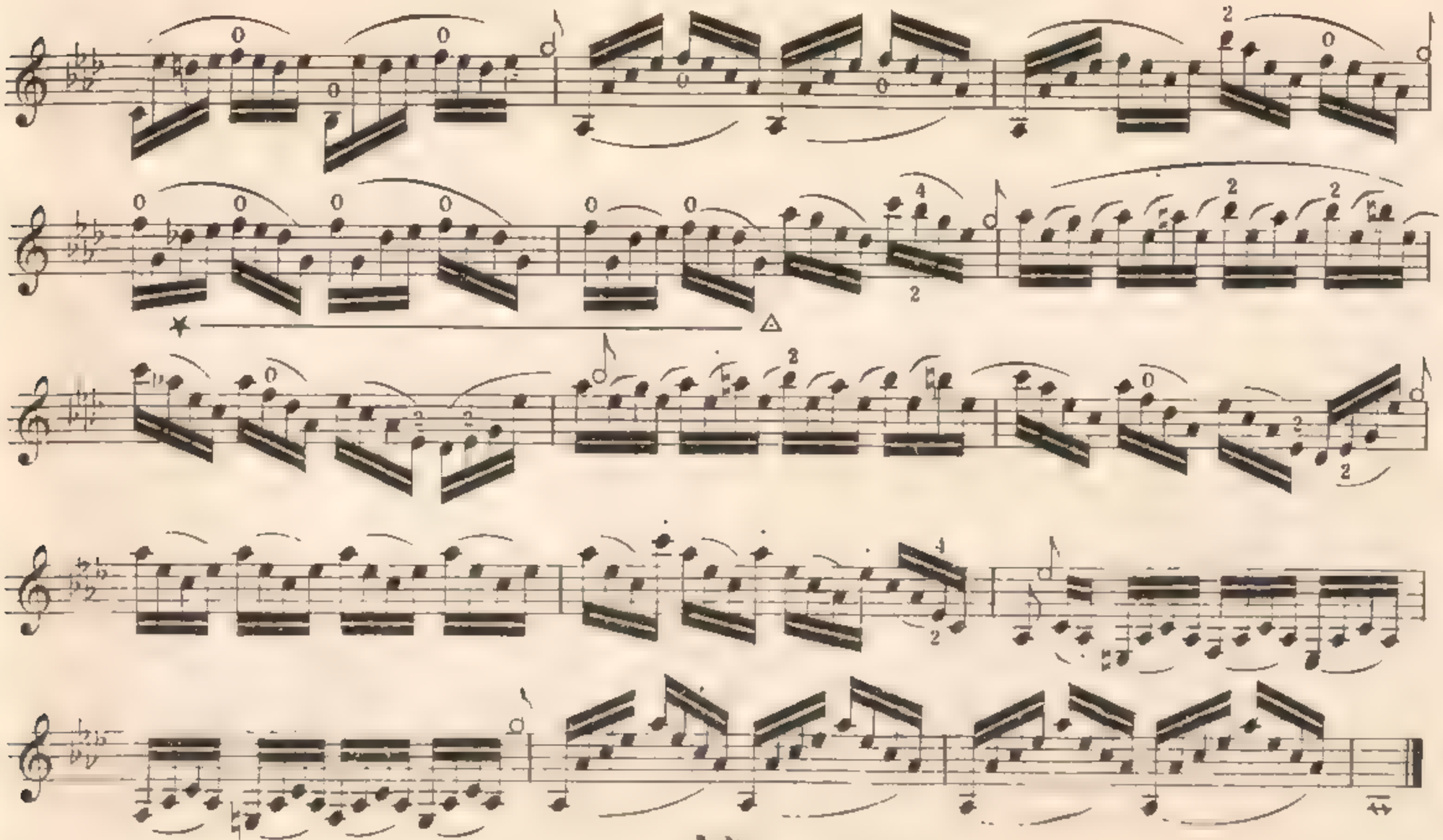
★ △ IIII. 8851

(without Piano-acct.)
(ohne Clavier Begltg.)

№ 7. { Preliminary Exercise for the / Vorübung für die } { or / oder } { key / Klappe . }

(Met. ♩ = 108.)

Allegro.



No.

JÜNGLINGS ERWACHEN.

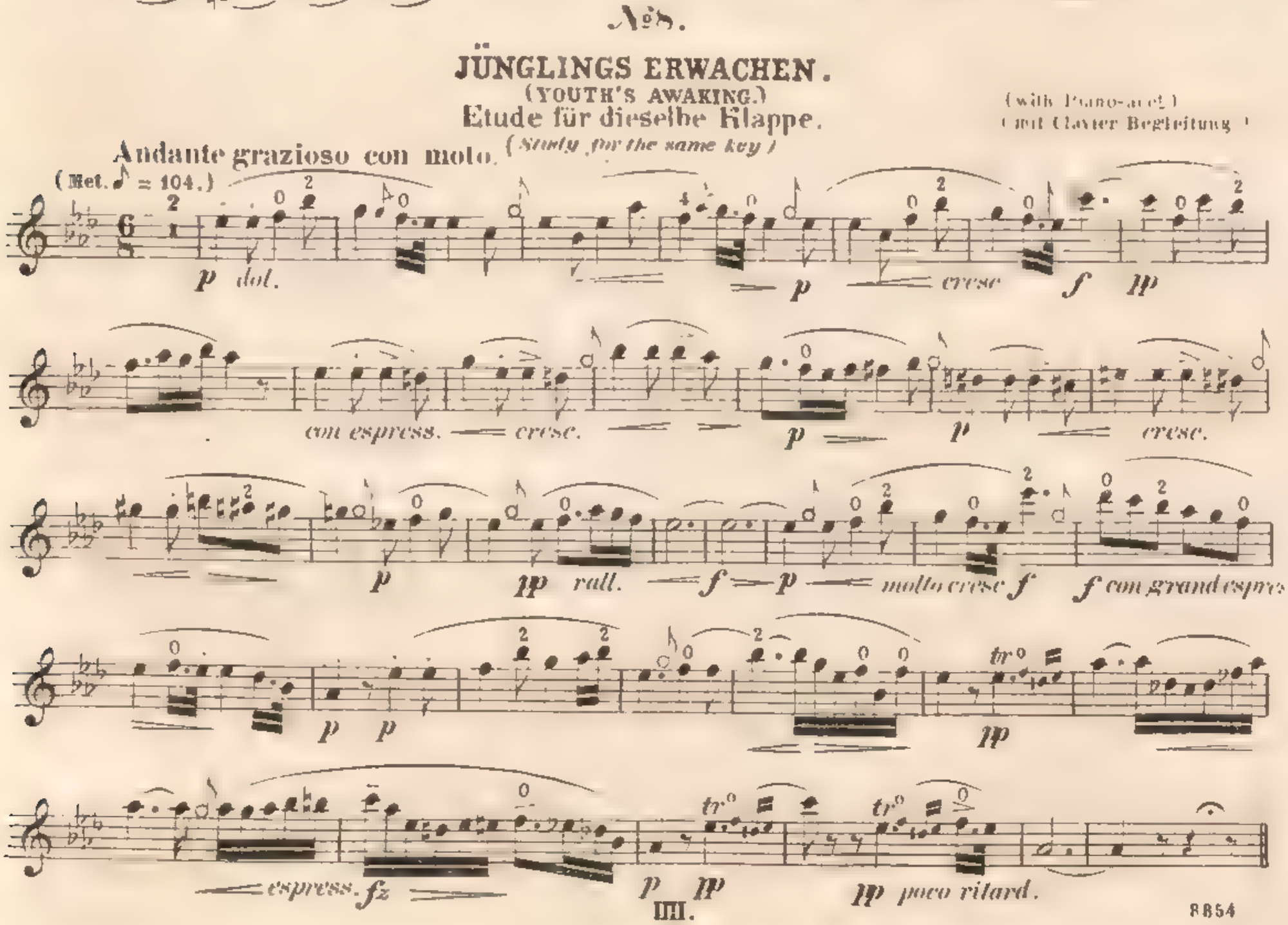
(YOUTH'S AWAKING.)

Etude für dieselbe Klappe.

(With Piano-acct.)

(mit Clavier Begleitung.)

(Study for the same key.)



Allegro molto vivace (Met. ♩ = 126.)

ff *p* *ff*

p *mf* *f*

cresc

ff *p* *ff*

A

p legere e jocoso

piu legato

cresc.

f *p legere e jocoso* *p*

p *fz*

poco ritard. a tempo

B

piu f *fz* *fz* *fz*

f *dim.* *p*

p III. *pp* *ff*

C

ff p ff

f dim

p tr ff

p pp

tempo I di Andante grazioso

p pp p

pp con espress. f p cresc.

p pp rall. f p f f con grand'espress.

con molto

p con espressione

a tempo

p e ritard.

f cresc. f dim. p p pp rall

tempo I

p pp pp ritard. sempre pp pp

№ 9.

TARANTELLA.

Etude für dieselbe Klappe.

Study for the same key.

(with Piano-acck.)
(mit Clavier Begleitung.)

Presto. (Met. ♩ = 168.)

16 A

p

fz *fz* *fz* *fz* *cresc.* *fz* *f*

B

fz *fz*

p *più f*

C

p *cresc.* *cresc.*

f *p* *cresc.* D *f* *pp*

p *cresc.*

fz *cresc.* *fz* *p*

cresc. *f* *f*

E *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

f *f*

p *p* *pp*

p *cresc.* *ff*

ff

Allegro. (Met. ♩ = 108.) ★№ 10.

Preliminary Exercise for the crossfingering { } *or* { } (without Piano-acct.)
Vorübung für den Gabelgriff. - - - - oder (ohne Clavier Begltg.)

cresc.

★ **Selbstverständlich müssen in dieser Vorübung sowohl, als auch in den folgenden Etuden № 11 und 12 alle** { } **und** { } **als Gabelgriffe gespielt werden, wenn nicht eine andere Bezeichnung über der Note steht.**

It is evident that in these preliminary exercises as well as in the following studies № 11 and 12 all { } and { } must be played with crossfingering ( ) if there is no other mark over the note.

tr

f *p*

cresc

p *fz*

p *fz*

p

f

p

cresc

p

f

cresc.

f *f* *f*

dim.

p

p

cresc.

f *fz* *f* *fz* *f*

f

№ 11. PASTORALE.

(PASTORAL.)

Etude für denselben Griff.

(Study for the same fingering.)

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung.)

Allegro vivace. (Met. ♩ = 69)

Andante con moto.

15

A

molto cresc. *rall* a tempo

B

Allegro vivace.

12 C

(Met. ♩ = 120)

scherzando

cresc.

D

cresc.

E

p cresc. ff

p cresc ff

ff tempo I di And

p

F

f pp p cresc. f p

cresc. p molto cresc. f

rall. a tempo p pp f

G più moto

f f f p

f f f p

cresc. f rall. p

cresc f prall. p pp

pp sempre pp pp ppp

№ 12. SOLDATESKA.

(THE ARMY.)

(Met. ♩ = 112.)

All° maestoso con energia.

Etude für denselben Griff.

(Study for the same fingering.)

(with Piano-acc!.)
(mit Clavier Begleitung.)

A

ff *con tutta forza*

p

★ △

cresc. *cresc.* *f*

B

f *p* *cresc.*

cresc. *cresc.*

f *decresc.* *p*

p *dim.* *pp* *pp*

ppp *e ritard.* *ff* a tempo

C

cresc.

ff *fz* *ff* *fz*

ff

Trio.

p grazioso

cresc. *f* *p*

f

D *p*

cresc. *p* *cresc.* *p*

cresc. *f* *p* *pp*

E

cresc. *cresc.*

IIII

ff con tutta forza

F p

★ △

cresc.

f ff con fuoco

★ △ sempre con tutta forza

fz ★ △ fz ★ △

fz

G p cresc.

f ff p cresc

cresc *f* *ff* *ff* *fz*

ff *fz* *ff* *p*

tr *f* *ff* *fz* *fz*

№13 { *Preliminary Exercise for the* / Vorübung für die } { *or* / oder } { *key* / Klappe. }

(without Piano-acc.)
(ohne Clavier Begleitung.)

Allegro moderato (Met. ♩ = 96.)

№ 11. LÄNDLER.

(TYROLESE WALTZ.)

Etude für dieselbe Klappe.
(Study for the same key.)

(with Piano-acct.)
(mit Clavier Begleitung.)

I. (Met. ♩ = 152.)

All° vivo. All° mod.

22 3

mf

A

2

1 2

p *cresc.* *f* *pp* *sempre pp*

cresc. *decresc.* *p*

fz *p* *p*

B

piu p *piu p*

12

II

p *cresc.*

p *cresc.* *p*

cresc. *f*

decres. *p* *pp*

III.

III.

p *cresc.* *p*

f

dim. *cresc* *rall*

p *cresc.* *cresc.*

dim *p*

p *pp* *pp* 17

IV

f *fz* *p* *fz* *f* *fz* *p*

f *f*

dim. *p* *pp* *rall.* a tempo *cresc.*

cresc. *f*

dim. *rall.* a tempo

f *fz* *p* *fz* *p*

f *fz* *p* *f* *fz* *p* *fz* *p*

III.

Coda.

C

D

№ 15. ZUFRIEDENHEIT.

(CONTENTMENT.)

(Met ♪ = 100.)

And, con moto.

Etude für dieselbe Klappe.

(Study for the same key.)

(with Piano-acct.)

(mit Clavier Begleitung.)

grazioso

poco più lento

cresc.

VAR. I (Met. ♪ = 112.)

p più mosso

cresc.

cresc.

dim.

VAR. II. *poco più lento*

ad libitum

dim.

sempre f

più f

legato

più f

rall.

più *f*

dim. *p* *più lento*

f *f* *p*

VAR.III. a tempo (Met. ♩ = 104.)

p *cresc.*

p *cresc.*

p *f*

decresc. *p* *cresc.*

p *f*

decresc. *rall.* **a tempo**

p

cresc. *f* *p*

pp *pp*

poco rall. **a tempo**

pp *pp* *pp*

№ 16. ELFENREIGEN.

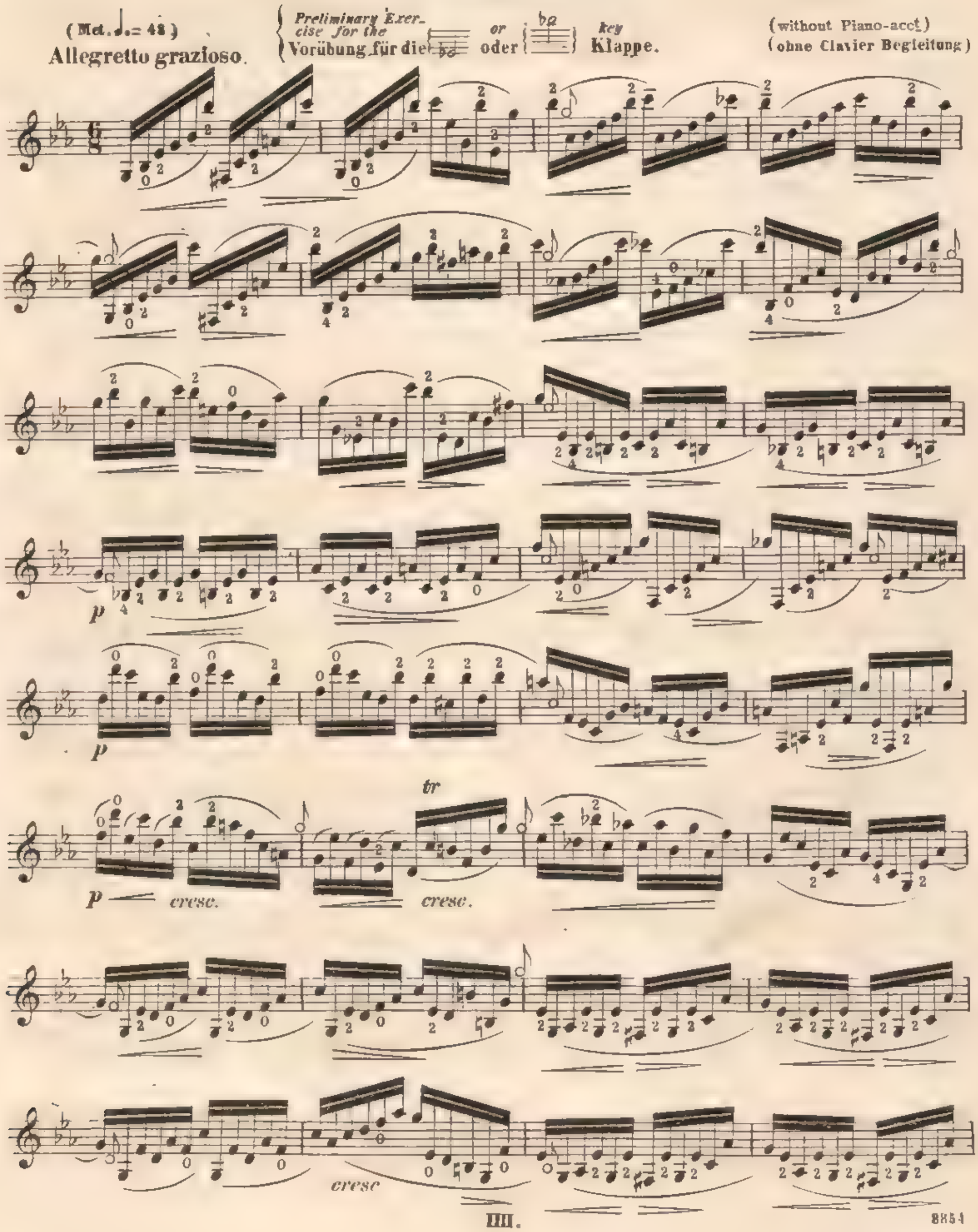
(FAIRY DANCE.)

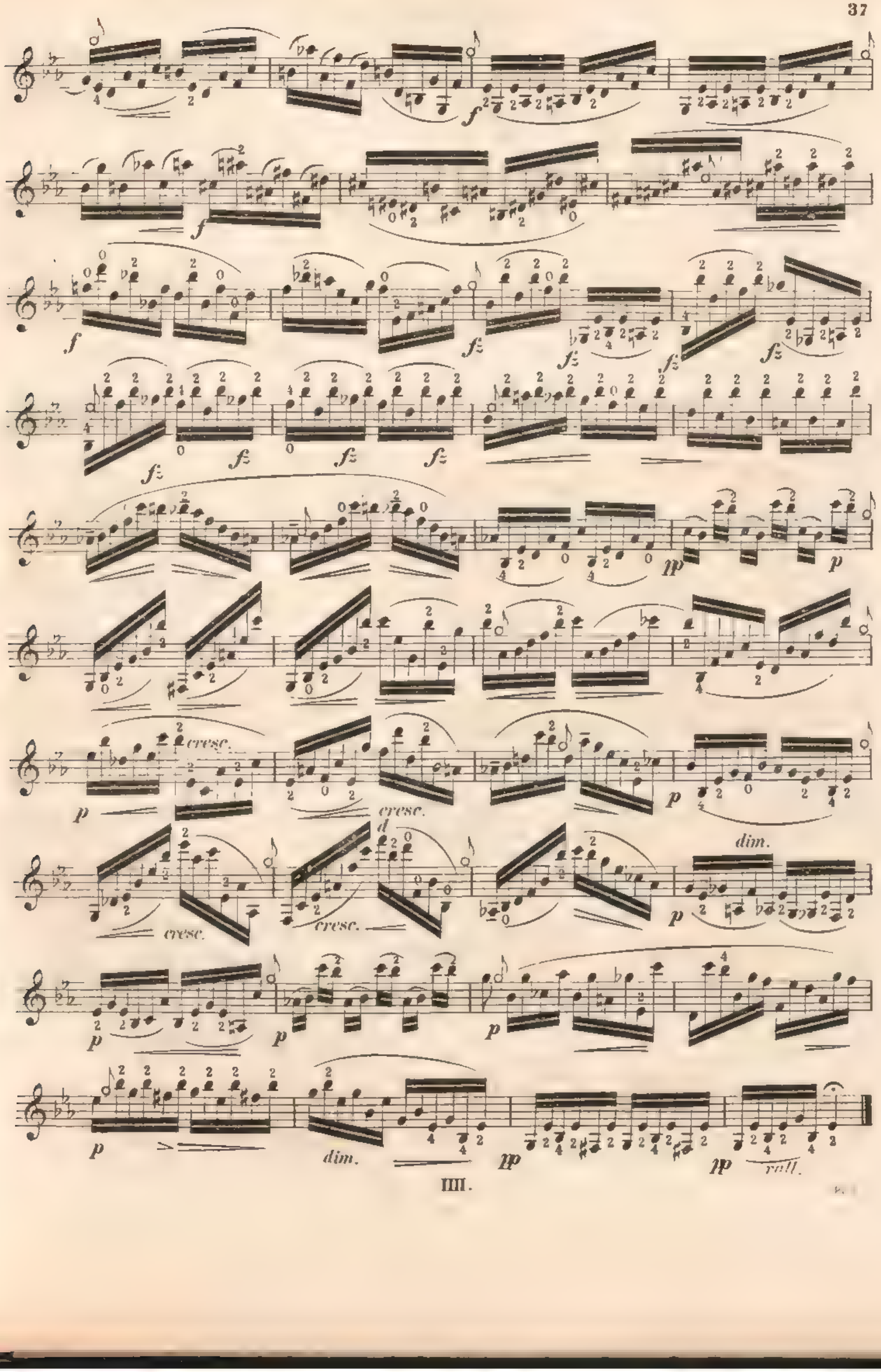
(Mt. ♩.= 48)

Allegretto grazioso.

Preliminary Exercise for the Vorübung für die ♭♭ *or* oder ♭♯ *key* Klappe.

(without Piano-acct)
(ohne Clavier Begleitung)




f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
dim.
dim.
pp
pp
rall.

IIII.

№ 17. EINSAMKEIT IN STILLER SOMMERNACHT.

(SOLITUDE IN TRANQUIL SUMMER-NIGHT.)

Etude für dieselbe Klappe.

(Study for the same key.)

(Met. ♪ = 88.)

(with Piano-acc.)

(mit Clavier Begleitung.)

Molto Adagio.

A

pp *sempre pp* *cresc. f*

pp *sempre pp* *fz* *dim.*

B

p *più p — pp ritard.* *ppp* *molto cresc.*

p *molto espressione* *p* *pp* *p* *f* *p legato*

cresc.

pp *f* *f* *pp* *pp*

p con anima *fp* *f* *f*

più f con tutta anima *ff* *p* *p — più p — pp rall.* *legato*

C

cresc *più p* *pp* *ritard.* *molto cresc.*

D

p *molto espress.* *f* *p* *p*

più f

pp *pp* *pp*

№ 18. FANTASIE.

FANTASIA.

Etude für dieselbe Klappe.

Study for the same key.

(Met. ♩ = 166.)

All° molto vivace.

(with Piano-acc.)

(mit Clavier Begleitung.)

A

molto agitato

più f

B

con espress.

con grand espress.

poco rall.

cresc.

rall.

più agitato

C

cresc.

più cresc.

più f

III.

Andante.

Molto moderato

(Met. ♩ = 88.)

dolce

cresc.

(Met. ♩ = 92.)

VAR. I.

D

VAR. II.

grazioso

scherzando

III.

tr tr tr tr tr tr

f

f E *p*

cresc. *f* *f*

dim.

VAR. III (Met ♩ = 88)

f *brillante*

p *f*

f

F

f *p*

f *ff* *ff* *rall* *p*

G

lento *f* a tempo

p cresc. p p

cresc. tempo I di agitato

f piu f f piu f

f f p p f f f

f f p cresc f piu agitato f

piu f con grand espress. f p p

f f ff espress. p f f

p cresc. f p

molto cresc. f f ff

№ 19.

WENN DU SCHLÄFST, ZIEHT GAR SELTSAMES AN DEINEM GEISTE VORÜBER.

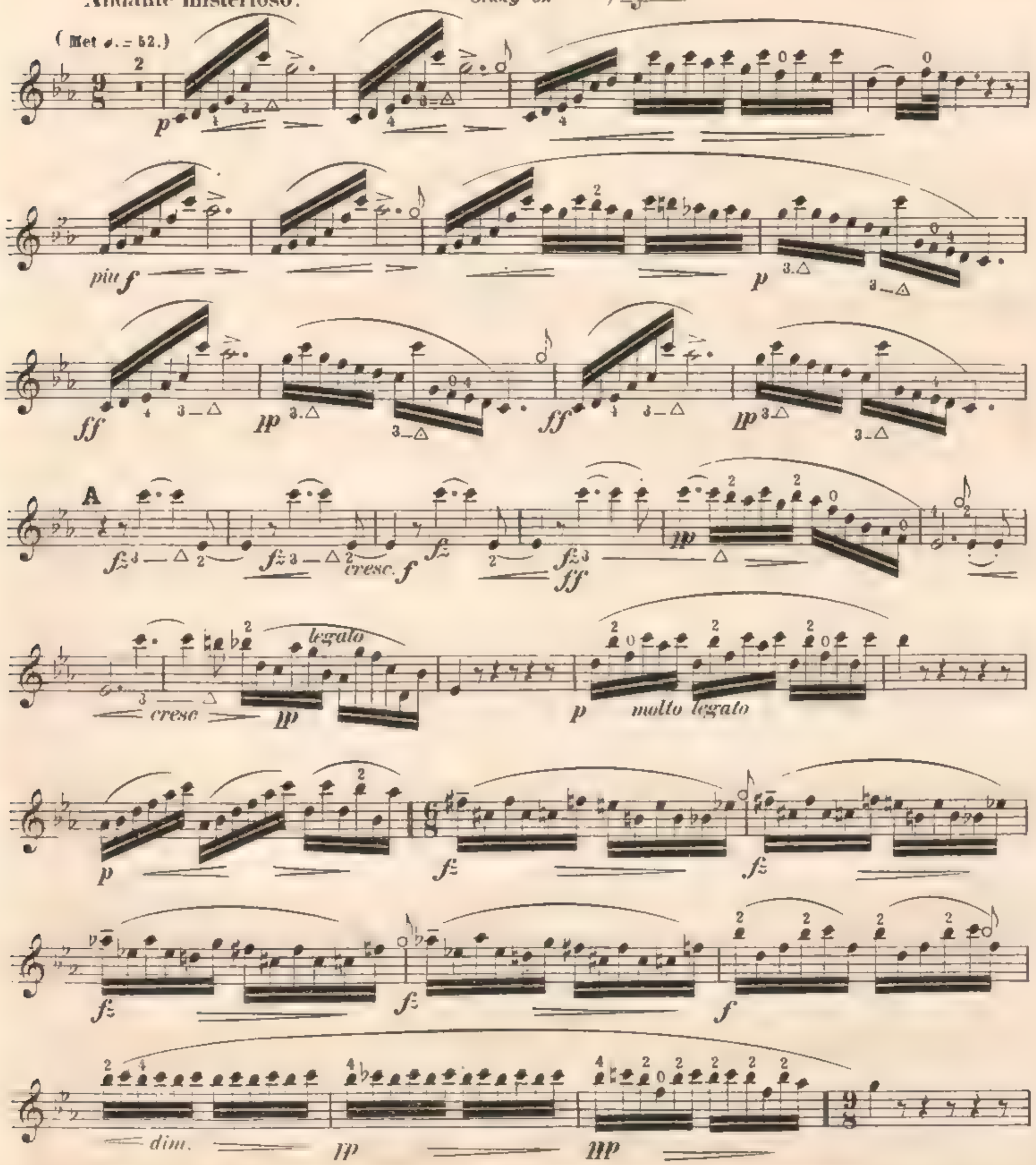
(DURING THY SLEEP STRANGE VISIONS WILL HAUNT THEE.)

★ Etude für den Ton
Study on

(with Piano-acc.)
(mit Clavier Begleitung)

Andante misterioso.

(Met 𝅗𝅥. = 52.)



★ NB: Bei diesem Ton Ç muss besonders gemerkt werden, was in § 5 bei der Erklärung dieses Tones über die drei aufgelegten Finger der rechten Hand gesagt ist, welch' letzteres das Zeichen 3 — △ bedeutet.

With regard to this note Ç particular attention is to be paid to what has been said in § 5 about the placing of the three fingers of the right hand; this being denoted by the mark 3 — △

p f p cresc. cresc. dim. fz fz p fz cresc.

tr dim. p pp pp pp 1 B più f

più f

p ff pp 3 fff

pp p cresc. cresc. p dim. pp

p

dim. dim fz fz dim. fz dim.

tr a tempo

f f — p — pp — pp pp rall. poco a poco ritard. pp

III. pp

p cresc. p pp pp

(VARIATIONS.)

Etude für denselben Ton.

(Study on the same key.)

(with Piano-acc.t)
(mit Clavier Begleitung.)

Andante (Met. ♪ = 88)

ad libitum

p *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

p *p* *cresc.* *p*

VAR I.

p *cresc.* *dim.* *p* *più f* *f* *f*

dim. *p* *cresc.* *dim.* *p* *cresc.*

VAR. II.

mf

B

piu f

f

dim.

1

2

p

piu f

f:

f:

p

f:

cresc

f:

cresc.

f:

f

C

dim

p

cresc.

f

dim.

p

VAR. III.

15

p

f

f:

p

f:

cresc.

f

f:

D

f

p

f

III.

17

fz *p* *f* *f* *fz*

f *p*

fz *p* *f* *fz*

fz *p* *fz*

p *cresc.* *p* *cresc.*

E

ff

poco ritenuto

f *fz*

F

fz *f* *p* *cresc.*

fz *ff*

III.

Schulen, Methoden und Etüden für die verschiedenen Instrumente und Gesang.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Violine. Violon.

Abel, Ludw., op. 25. 30 Violin-Etüden mittlerer Schwierigkeit in den ersten 3 Lagen, mit einer begleitenden Violinstimme, als Vorstudien zu den 25 Etüden für vorgeschrittene Spieler. (Eingeführt an d. kgl. Musikschule in München) 8.—

André, A., op. 30. Anleitung zum Violinspielen, mit stufenweis geordneten Uebungsstücken. Neue Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. I. und II. Theil . . . . . à 4 40

Alard, D., op. 53 L'art moderne. 20 Etudes. Livr. I. II. III. IV. À 2.—

Baillot, Rode u. Kreutzer, Violinschule, mit einem Anhang von Uebungsstücken der genannten u. anderer Meister, neu bearbeitet v. *G. Wichtl. Méthode pour le Violon, avec un supplement d'exercices des* [illegible] Instruction Book for the Violin with an appendix of exerc. of the most celebrated ma-ters 12 80

— Abth. I. Mk. 8. 60. Abth. II. III. à 2 60

Bruni, A. B., 36 Etudes, Cah. I. des Etudes. N. Ed. soigneusement revue 5 50

Campagnoli, B., op. 18. 7 Divertissements. Neue Ausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von *Hugo Heermann* 4 60

Fiorillo, F., Etudes ou Caprices. Neue revidirte Ausg. v. *L. Jansa*. Deutsch., franz. u. engl. (9½ Bg.) . . . 4 20

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices. Nouv. Edit. soigneusement *révue* corrigée et doigtée etc. par *D. Alard* 6. 20

— billige Ausgabe. 15 Bg.

Meerts, L. J., Méthode élément. av. acc. d'un 2d Violon. Texte allemand, français et anglais. 1re Part. 6 20

— 2de Part. Cah. 1. 24 Gammes et Mél. 4 20

Cah. 2. . . . . 4. 40

Cet ouvrage est adopté au Conservatoire de Bruxelles.

Tartini, l'Art de l'archet, ou 50 Variat. pour Viol. av. Basse-contre. Eingeführt zum Gebrauch beim Conservatorium in Leipzig. Mit Bogenstrich, Fingersatz, Vortragsbezeichnung u. Pfte.-Begltg. versehen v. *Ferd. David* 6. 20

— Dasselbe ohne Pf.-Begleitung . . 2. 60

Wichtl, G., op. 10. Der junge Geiger, oder der erste Unterricht im Violinspiel. 100 fortschreitende Uebungsstücke in der ersten Lage, mit Begltg. einer 2 Viol. für den Lehrer, auch 2 Tab. üb. Stellung des Körpers, Haltung der Viol. u. s. w. 2 Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. 1. Theil. *Le jeune Violoniste, ou premières Leçons de Violon. 100 Exercices gradués dans la première position, avec un second Violon pour le Maître, aussi 2 Tables de l'attitude de l'élève, de la tenue de Violon etc.* The young Violinist, or first Instructions on the Violin, 100 progressive Exercises in the 1st position with a 2d Violin for the teacher, also 2 Tables on the attitude of the Performer, and on the position of the Violin etc. 1st Part. 9 50

— op. 10. 1r Theil in 2 Abthlg., 1. 2. à 6.—

— op. 10. 2r Thl. 2de Partie. 25 Uebungsstücke in den höheren Lagen, mit einer 2ten V. *25 Exercices dans les positions supérieures avec un 2d V.* 25 Exercises in the higher positions with a 2d Violin 6. 20

— do. 3r Thl. Concerto op. 24. avec un 2d Violon . . . . . D. 4.—

— op. 11. Prakt. Violinschule für Dilettanten. Mit Benützung beliebter Melodien als Uebungsstücke. *Practical Violin School for Amateurs.* Méthode pratique de Violon pour les Amateurs, 2ème Edit. . . . 7.—

Einzeln: 1r Thl. Mk. 5.— 2r Thl 2. 30

— op. 11A. Uebungsstücke nach beliebten Melodien (aus op. 11. 1r Thl.) 2.—

— op. 1[illegible], 12 Uebungen für Viol. mit einer zweiten ad. lib., als Vorbereitung zu denen von *R. Kreutzer* 4.—

— op. 17. 50 Uebungsstücke für die Violine mit einer zweiten ad. lib. 4. 20

Dieselben Heft 1. 2. . . . . à 2.—

Wichtl, G., op. 19. 50 Uebungsstücke f. die Violine (die 2te Violine ad lib.)

Heft 1. No. 1—25. Erste Lage . . 3. 20

„ 2. „ 26—50. Zweite Lage . . 3. 20

— op. 20. 12 Uebungen für die Viol. 1. 50

— op. 96. Theor.-prakt. Violinschule. Zunächst für Seminarien u. andere pädagogische Lehranstalten . . 5, 20

Witting, Carl, op. 6. Der erste Unterricht im Violinspiel *(The first instruction in Violin-playing).* (Deutsch u. engl.) Heft I. II. III. IV à 1. 50

— op. 9. 12 Studien. (Als Vorläufer zu den 40 Etuden von *R. Kreutzer.*) Deutscher und englischer Text . 1. 80

Bratsche. Viola. Alto.

Bruni, Ant. B., Schule f. die Bratsche Méthode pour l'Alto, contenant les principes de cet instrument, suivis de 25 Etudes. Deutsch. u. franz. Text 4. 20

— 8 x Sonates pour Violon et Alto formant suite de l'étude de violon) nouv. Edit. par *Kayser* . . . . 6.—

Kreutzer, R., 40 Etüden od. Capricen für Violine, übertragen für Viola und mit Fingersatz, Bogenstrich- u. Vortragsbezeichnung versehen von *H. E. Kayser* 6 20

Violoncell Violoncelle.

Banger, Georg, op. 35. Praktische Violoncellschule. Methodisch geordnete Uebungen, Etüden, Capricen zur Ausbildung der linken Hand und der Bogenführung nebst melodischen Stücken für 2 Violoncelle, Takt u. Vortragsübungen. *Méthode practique de Violoncelle contenant des Exercices, Etudes, Caprices et des morceaux mélodiques pour 2 Violoncelles pour le perfectionnement de la main gauche et des mouvements de l'archet,* Deutsch. u. franz. cplt. 12. 50

I. Theil 4. 50. II. Theil 5. 50. III. Theil 6.—.

Bockmühl, R. E., op. 47. Etudes pour le développement du mécanisme du Vlle, adoptées aux Conservatoires de Bruxelles, Munich et Vienne. (Deutsch, franz., u. engl.) 2me Ed. Liv I—[illegible] . . . . . à 3. 20

— Etudes classiques. Recueil de difficultés pour cet instrument, tirées des oeuvres de *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann* etc., réglées et doigtées. (Allemande, franç et angl.) 3. 20

— Uebungsstücke für Violoncell, aus *Bernh. Romberg's* Werken ausgewählt und mit Fingersatz versehen.

1. Abth.: Grosse Concerte 5. 20

(Diese Studien sind in dem Conservatorium zu Boston eingeführt.)

Duport, J. L., Grosse Violoncell-Schule. (Essai sur le doigté du Vlle. et sur la conduite de l'archet. *Instructions for the Vlle.*) Neue, veränderte und dem jetzigen Stande des Violoncellspieles entsprechende Ausgabe von *A. Lindner.* Deutscher, franz. und englischer Text 21.—

— 21 Exercices dans différentes tons majeurs et mineurs, faisants suites à l'essai sur le doigter du Vlle. 2de Ed. 8. 60

Contrabass. Contrebasse.

Sturm, Wilh., op. 19. Prakt. Contrabass-Schule . . . . . 12.—

Flöte. Flûte.

Fahrbach, Jos., op. 81. 30 charakteristische Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten, mit Anmerkungen zur Erlernung des richtigen Gebrauches der Klappen und Kunstgriffe, als Anhang zu jeder Methode für die Flöte älterer u. neuerer Construction. Heft 1. 2. à 3. 60

Gebauer, F. X., op. 31. 60 Leçons methodiques en Duos pour 2 Flûtes. Français, anglais, espagnol et allemand. 3me Edition 6. 20

Hugot et Wunderlich, *Méthode pour la Flûte.* Flöten-Schule. Neue, mit Uebungsstücken, Präludien und einer Trillertabelle vermehrte Ausgabe. Thl. 1. 2. (à 6½ Bg.) jeder 3. 20

Kummer, Casp., op. 105. Der einfache und der Doppel-Zungenstoss bei dem Flötenspiel. (Notenbeispiele mit erklärendem Text). Neue revidirte Ausgabe . . . . 2.—

— op. 106. Anweisung zum Flötenspiele. *Méthode pour la Flûte.* The Amateur's Instruction-Book for the Flute. Deutsch., franz. u. engl. Text 30me Edition 7. 80

1r Theil. Anfangsgründe mit entsprechender Tabelle, Uebungen und Unterhaltungsstücken aus D dur und H moll, G dur und E moll 3. 20

2r Theil. Uebungen u. Unterhaltungsstücke aus den schwereren Tonarten, Trillertab. u. s. w. 4. 60

— Tabelle No. 1. u. 2. aus obiger Schule. Für jede Art Flöte passend. Deutsch., franz. u. engl. ([]-Folio) . . . . — 60

— Tabelle No. 3. u. 4. aus obiger Schule, enth. Fingersatz zu den brauchbarsten Trillern. Deutscher, franzos. und englischer Text ([]-Folio) . — 60

— op. 119. Kurzgefasste Flötenschule mit 2 Tabellen. Französischer, englischer und deutscher Text . 4. 20

— op. 129. 32 Etudes amusantes et instruct. complet 3. 20

Popp, Wilh., op. 258. Neue Melodiensammlung aus den Werken unserer ersten Meister, zur Bildung des Tones und des Vortrages für die Flöte mit Pianoforte. Heft 1—6. à 2. 60

— op. 274. Praktischer Unterrichtsgang im Flötenspiele von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke als Vorbereitung zu seiner neuen Melodiensammlung op. 258. . . . 3. 80

Terschak, A., Studien in sämmtlichen Tonarten.

— op. 131A. Leichte instructive Duetten.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 4. 50

„ II. „ „ Been 4. 50

— op. 131B. Leichte Uebungen zur Vorbereitung auf die grossen Studien für die Flöte 4. 60

— op. 131C. Grosse Studien.

Heft 1. Tonarten mit Kreuzen . . 7 80

„ II. „ „ Been . . 6. 20

Clarinette. Clarinette.

Bärmann, C., Grosse Clarinettschule. Erster Theil, op. 63.

A. 1. Abth. Theoretischer Theil. Die Clarinette (Geschichte und Bau derselben), Haltung — Ansatz — Tone und Griffe, Triller — Vorschlag, Doppelschlag — vom Vortrag, vom Athem, Technik, Schlussbemerkungen, Anhang (Elementarlehre der Musik). 2. Abth. Uebungen vom ersten Anfang stets in Schwierigkeit fortschreitend, Tonleitern, gebrochene Accorde etc. abwechselnd mit Tonstücken. 3. Abth. Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung. Tägliche Studien. Beilagen: 1) Eine Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend, 2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Gröss[illegible] . . . . . 22.—

Hieraus einzeln:

Theoret. Theil mit Tab. appart. 5. 50

Anfang der prakt. Schule . . . 9. 50

Grössere Vorübungen 7. 80

— Grosse Clar.-Schule. Erster Theil.

B. Klavier-Begleitung zu den Tonstücken der 2. Abth. 8. 20

— Grosse Clarinett-Schule. Zweiter Theil, op. 64. (4. Abth.)

C. Fortsetzung u. Schluss des prakt. Theiles. Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung, in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren. Clarinettstimme . . 6. 20

D. Die Klavierstimme hierzu . . 7. 80

Bärmann, C., Grosse Clar.-Schule.

E. 5. Abth. Material zur weiteren technischen Ausbildung. Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers . 8. 20

Hieraus einzeln:

Beilagen: 1) Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend . . . . . 2.—

2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse — 60

Bender, Hermann, op. 14 Der Solo-Clarinettist und Virtuose. Eine Sammlung grösserer praktischer Etüden und Stücke für die Clarinette bearbeitet. Heft 1. 2. . à 3.—

— op. 15. Die jungen Clarinettisten Sammlung ausgewählter instructiver Tonstücke als Duette für 2 Clarinetten. Heft 1. . . . . 4. 60

Heft 2. . . . . 5. 20

Fleissner, Chr., op. 21 Erster Unterrichtsgang im Clarinett-Spiel mit Benutzung prakt. Beispiele aus den Werken unserer grossen Meister mit Pianof.-Begleitung. (nach W. Popp op. 2[illegible] für Flöte und Pianof. bearb.) Heft 1. . . a 3.—

Küffner, J., op. 80. 50 Leçons méthodiques en Duos pour 2 Clarinettes. Dtsch., franz., engl. u. span. N. Ausg. 4. 60

— op. 81. 3 Duos dialog. et progr. p. 2 Clarinettes. Suite de la Méthode 3. 20

Lefevre, H., Méthode p. la Clarinette (Clarinette-Schule.) Texte franç. et allemand. Nouv. Edit. . . 10. 50

Wirth, Ad., op. 27. Kurzgefasste, systematisch geordnete Clarinettschule mit den nöthigen Tabellen. *Méthode de Clarinette avec les tableaux nécessaires* Accurate Clarinet-Tutor systematically arranged and provided with the necessary Tables. Deutsch., franz. u. engl. . 6 20

Oboe. Hautbois.

Garnier, Oboeschule, neu von *Paul Wisprecht*, op 7. Studienwerk für die Oboe unter Zugrundlegung der Oboeschule von *Garnier* und mit theilweiser Benutzung älterer Meister, sowie Beilagen über Finger- und Handhaltung, Zeichnungen der einzelnen Oboetheile und Trillertabelle . . . . . 10.—

— Hieraus: Trillertabelle . . 1.—

Blech- Blas-Instrumente. Instruments de Cuivre.

Duvernoy, Fréd., op. 15. Vollst. Hornschule. Méthode de Cor. Franç. et allem. Nouv. Edit. 7. 60

— Hieraus 20 Duette für 2 Hörner . 2. 80

— Hieraus 4 Terzette für 3 Hörner 1. 50

Klotz, Carl, op. 11. Prakt. Schule für das einfache u. chromatische Horn. *Practical Instructions for the simple and Valve Horn* Méthode pratique pour le Cor d'harmonie et le Cor à pistons. Deutsch, franz. u. engl. . 6. 20

— op. 12. 6 Duette für chromatisches Horn mit Begleitung eines zweiten (Fortsetzung der Hornschule) . . 2. 60

Wirth, Ad., op. 24. Posaunen-Schule für Alt-, Tenor- u. Bass-Posaune, mit Berücksichtigung der verschied. Zugposaunen (Instruction-Book for the simple and Valve-Trombone, Ten., Alto- and Bass-Trombones). Deutsch. und engl. 5. 20

— op. 42. Anleitung für Althorn, mit einer kurzen Erklärung über die mannichfaltige Verwendung desselben als Posaune in Alt-, Ten.- und Bass-Schlüsseln 2. 30

— op. 43. Praktische, systematisch geordnete Horn-Schule mit einer entsprechenden Erklärung über die Behandlung des einfachen sowie des Ventil-Horns. *Méthode pratique de Cor avec les explications nécessaires pour apprendre à jouer du cor simple et du cor à pistons.* Deutsch. u. französ. 7. 20

Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter Theil.

A. (1te Abthlg.)	Theoretischer Theil mit Tabellen,	Mk. 5.50.	Mk. 22.
2te „	Anfang der praktischen Schule	Mk. 9.50	
3te „	Grösere Vorübungen als tägliche Studien	Mk. 7.80.	
B. zur 2ten Abthlg.	die Pianofortebegleitung		Mk. 8.20.

2ter Theil (OP. 64.)

C. (4te Abthlg.)	Fortsetzung & Schluſs des praktischen Theils	Mk. 6.20.
D. zur 4ten Abthlg.	die Pianofortebegleitung .	Mk. 7.80.
E. (5te Abthlg.)	Material zur weiteren technischen Ausbildung	Mk. 8.20.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

ZWEITER THEIL
OP. 64.

IV. Abtheilung.

Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren.

C. CLARINETT-STIMME.

D. CLAVIER-BEGLEITUNG.

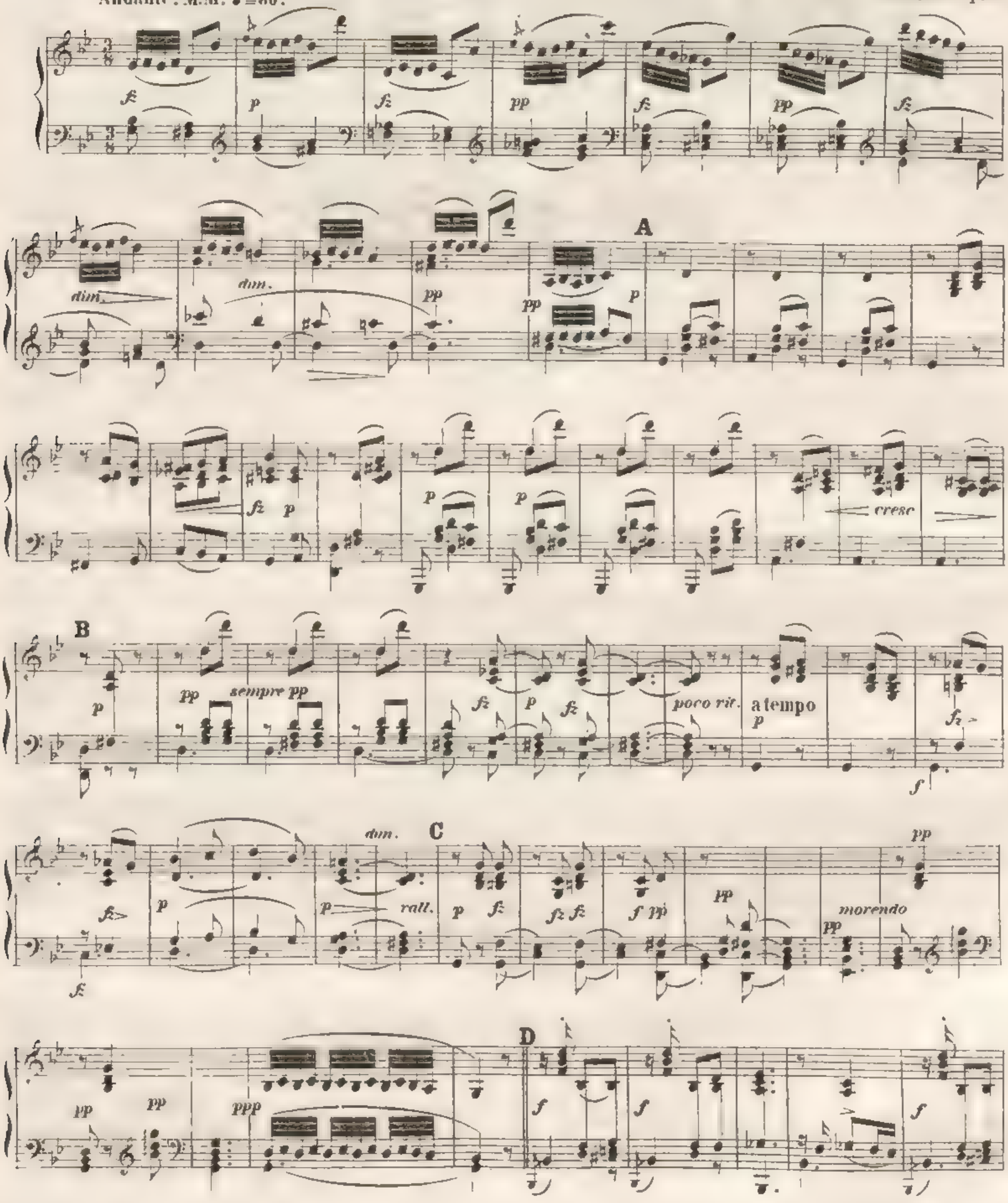
Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

№ 1 tacet.
№ 2.

DES SAVOYADEN KLAGE.

Andante. M.M. ♪=80.

Carl Baermann Op.64.



f *p* *f* *f* *p* *f*

f *f* *p* *cresc.* *cresc.*

E

p *p* *p* *rall.* *p*

fz *fz*

f *p* *dim.* *ppp* *ritard* *pp* a tempo *sempre pp*

p *con Pedal ad libitum*

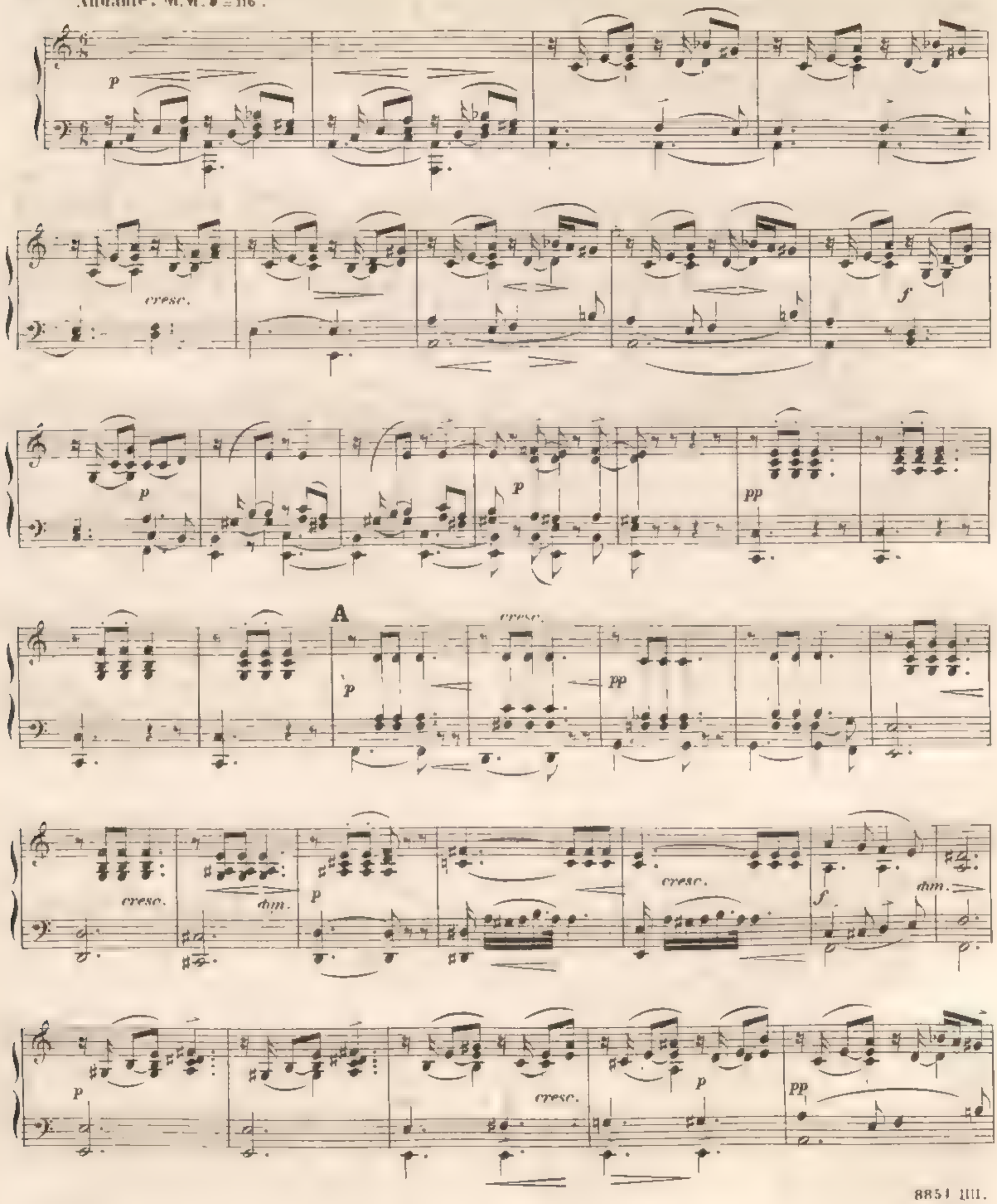
cresc. *decresc*

decresc. *pp* *pp* *pp* *dim* *ppp* *ppp*

MELANCHOLIE.

N° 3.

Andante. M.M. ♪ = 116.



cresc.

cresc.

p

cresc.

f

ritenuto

fz

fz

p

fz

p

pp

p

cresc.

pp

B

ppp

ppp

ff

fz

ff

Ped.

Ped.

ff

ff

ff

Ped.

p

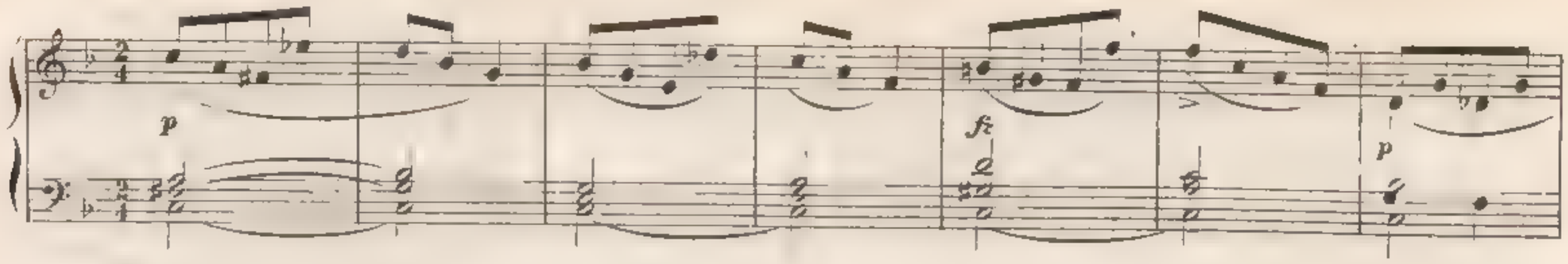
pp

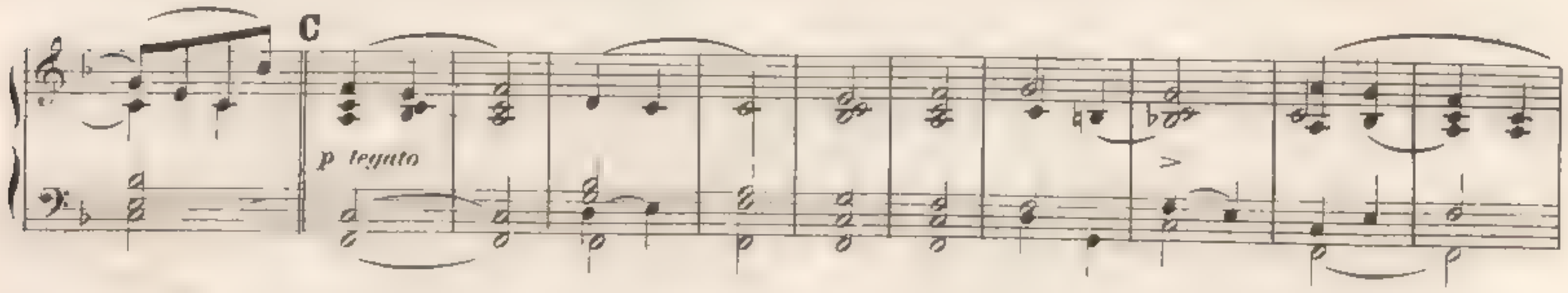
Ped.

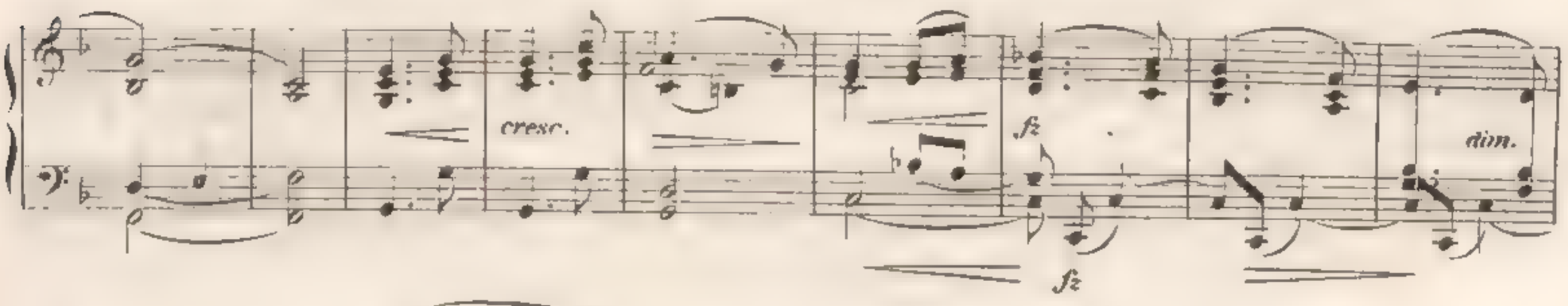
pp

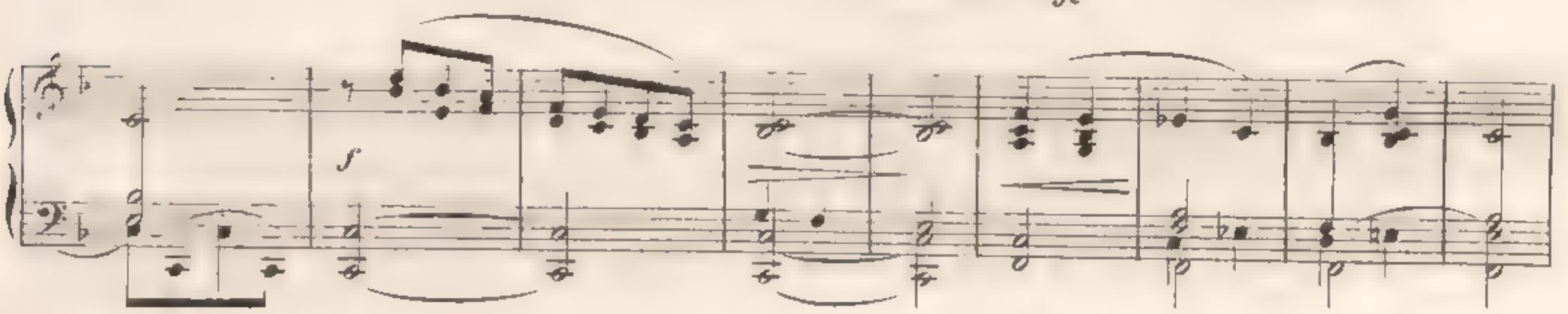
ppp

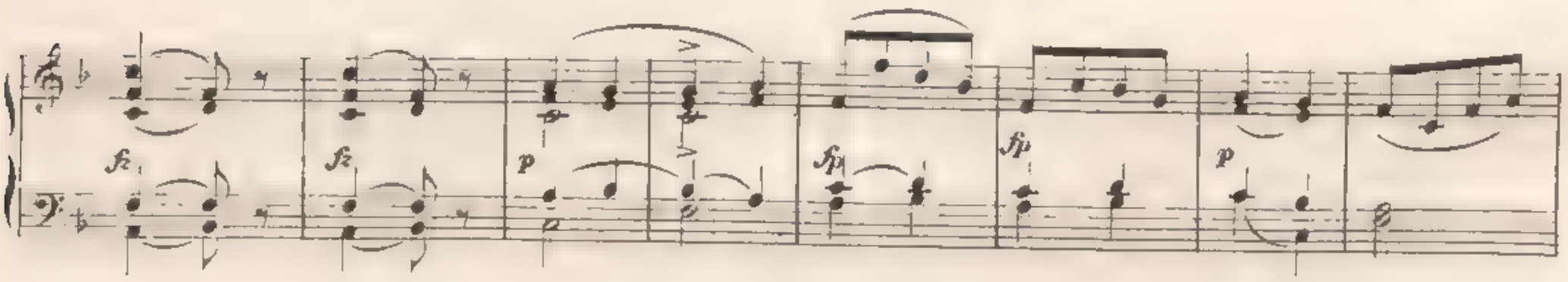
Allegretto con moto. M.M. ♩=96.

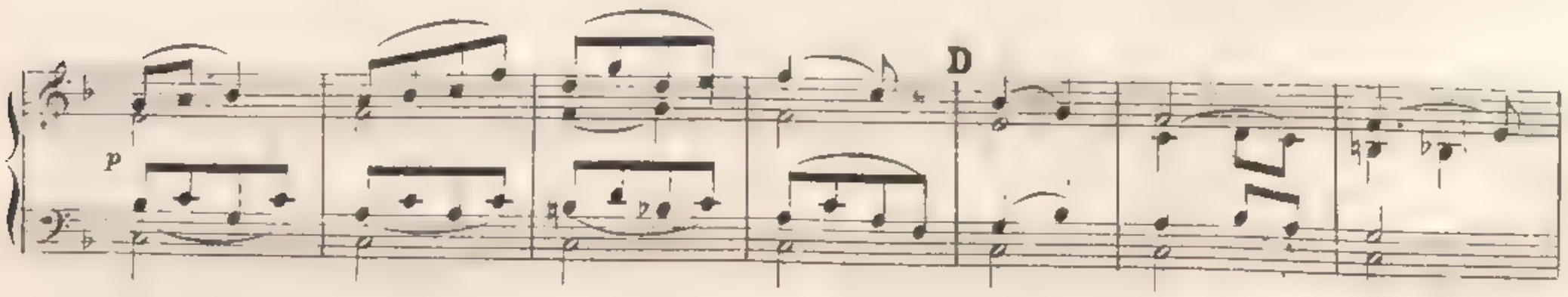


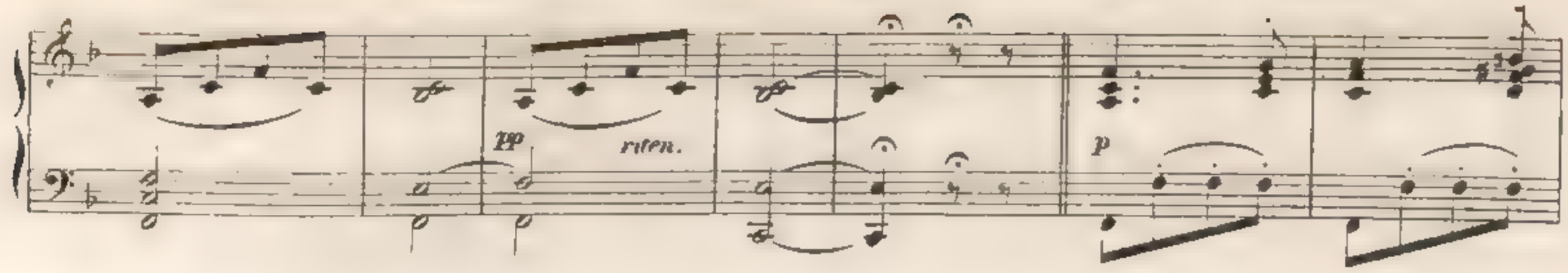


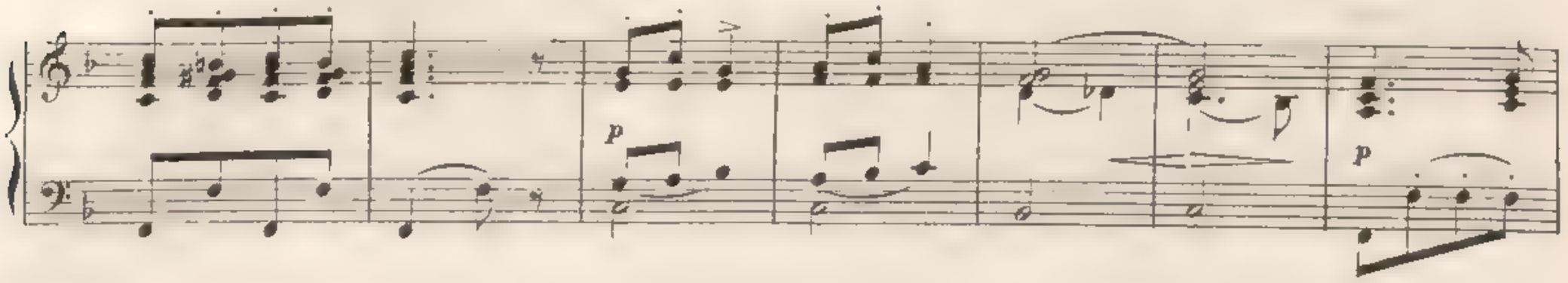


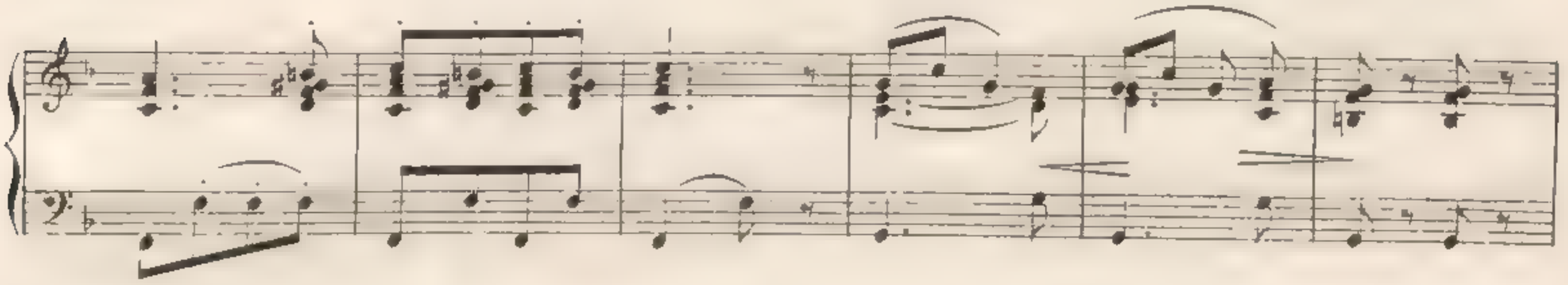




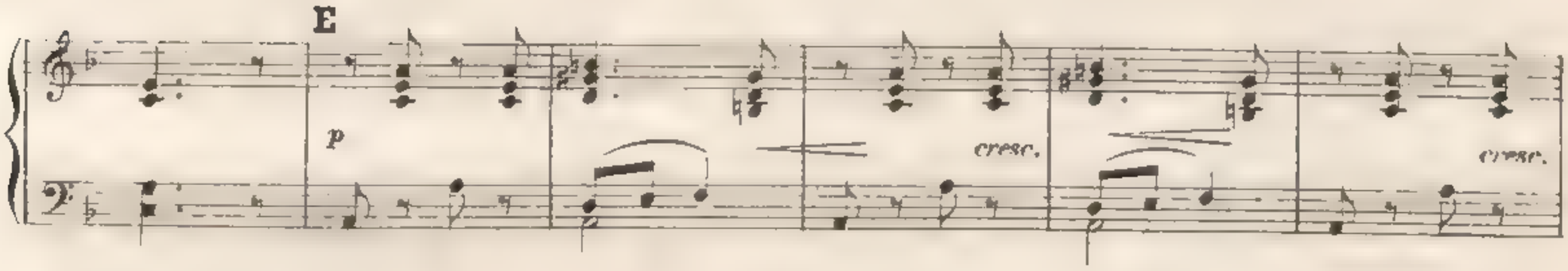


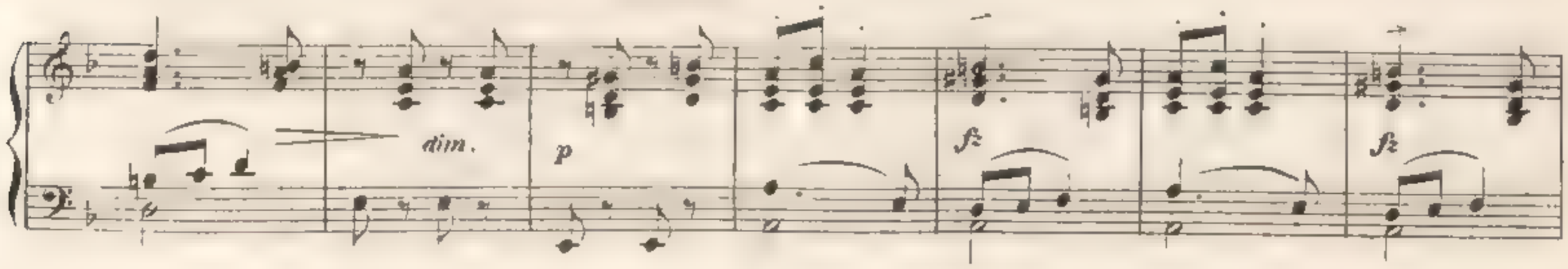




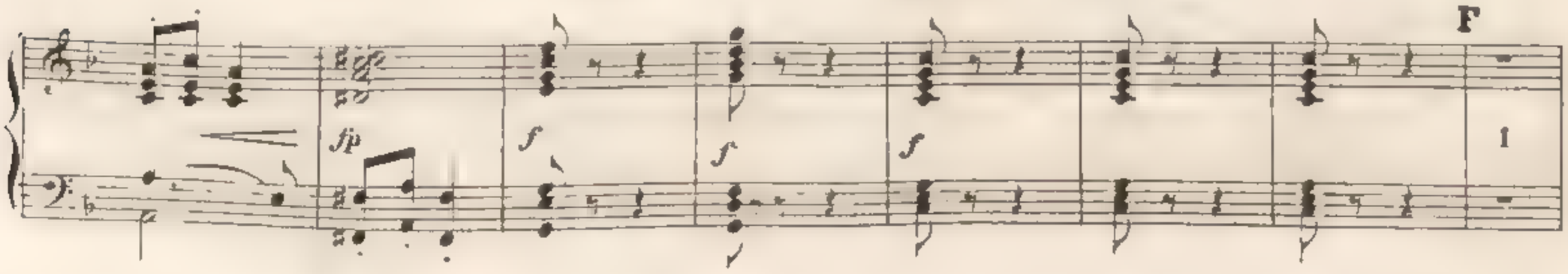


E





F



p

fz

p

fz

p

cresc.

cresc.

cresc

G

ff

ff

ff

ff

f

ff

2

Andante con moto. M M ♩ = 60.

ppp cresc. cresc. dim

Ped Ped. Ped

p pp cresc 3 cresc. ppp sempre più pp pp fz

Ped. Ped Ped

p cresc fz dim.

pp ppp 3 3 cresc. p dim pp

Ped. Ped.

p pp ppp pp riten.

Tempo I? di Allegretto.

p cresc. p cresc. f

Maggiore più lento.

ritenuto a tempo

fz *p* *p* *pp* *pp ritard.* *p*

fp *p* *fz* *f*

Tempo I. di Allegretto.

dim. *p* *pp* *rall.* *p* *cresc.*

cresc. *pp* *ppp*

ppp *ff* *ff* *ff* *dim.* *pp*

Ped. Ped. Ped. Ped.

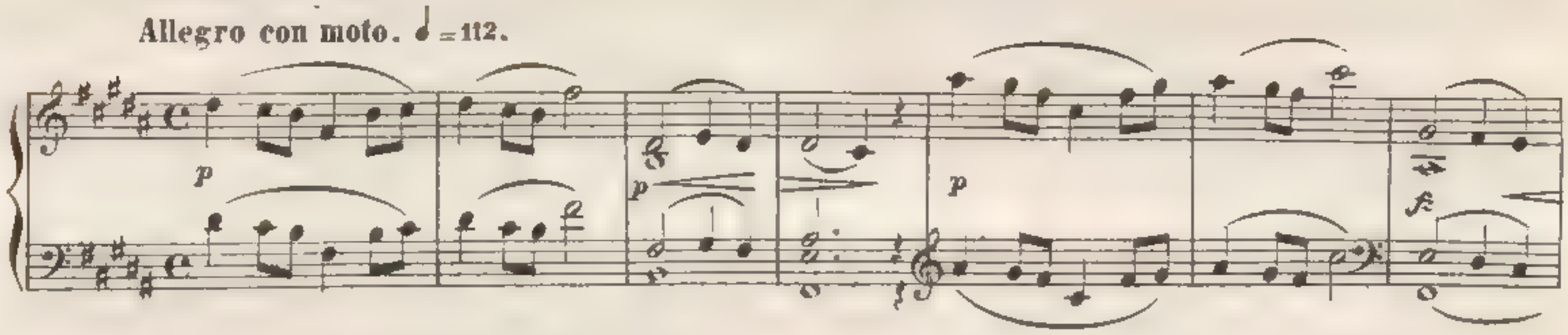
ppp *ppp*

№ 4 tacet.

MEIN LIEBSTER GEDANKE.

№ 5.

Allegro con moto. ♩ = 112.



cresc.

f

p dim.

dim.

poco ritard.

a tempo

pp

pp

pp

pp

pp

p

p

Allegro moderato grazioso. ♩ = 92.

p legato

Ped.

Ped.

cresc.

Ped.

dim.

fp

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

B

dim.

p

Ped.

Ped.

Ped.

più f

Ped.

Ped.

Ped.

f

Ped.

f

f

f

Ped.

Ped.

Ped.

fz

Ped.

fz

Ped.

rall

1

p rall. a tempo p cresc. cresc. f f

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

dim. p pp pp C pp

Ped Ped. Ped.

pp ritard. pp pp pp ritard.

Tempo I.

p fp cresc.

p fz cresc.

Ped. Ped.

pp cresc. cresc cresc.

cresc. cresc. cresc. dim

p f p p

dim. pp cresc. f

f f Ped.

D

ff ff p fz p

E

fz p f p cresc

fz f p f p f f fz

f

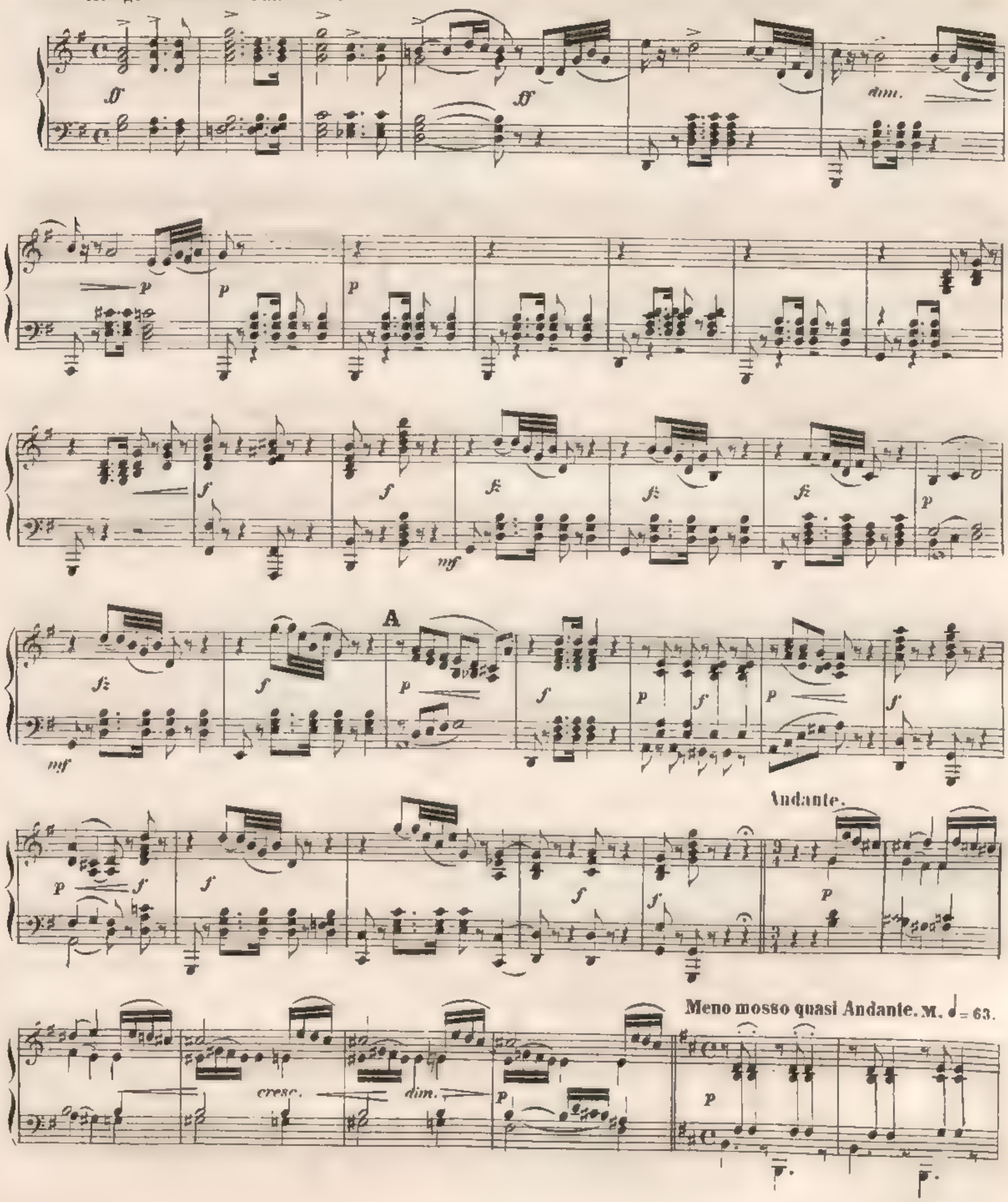
fz ff ff ff

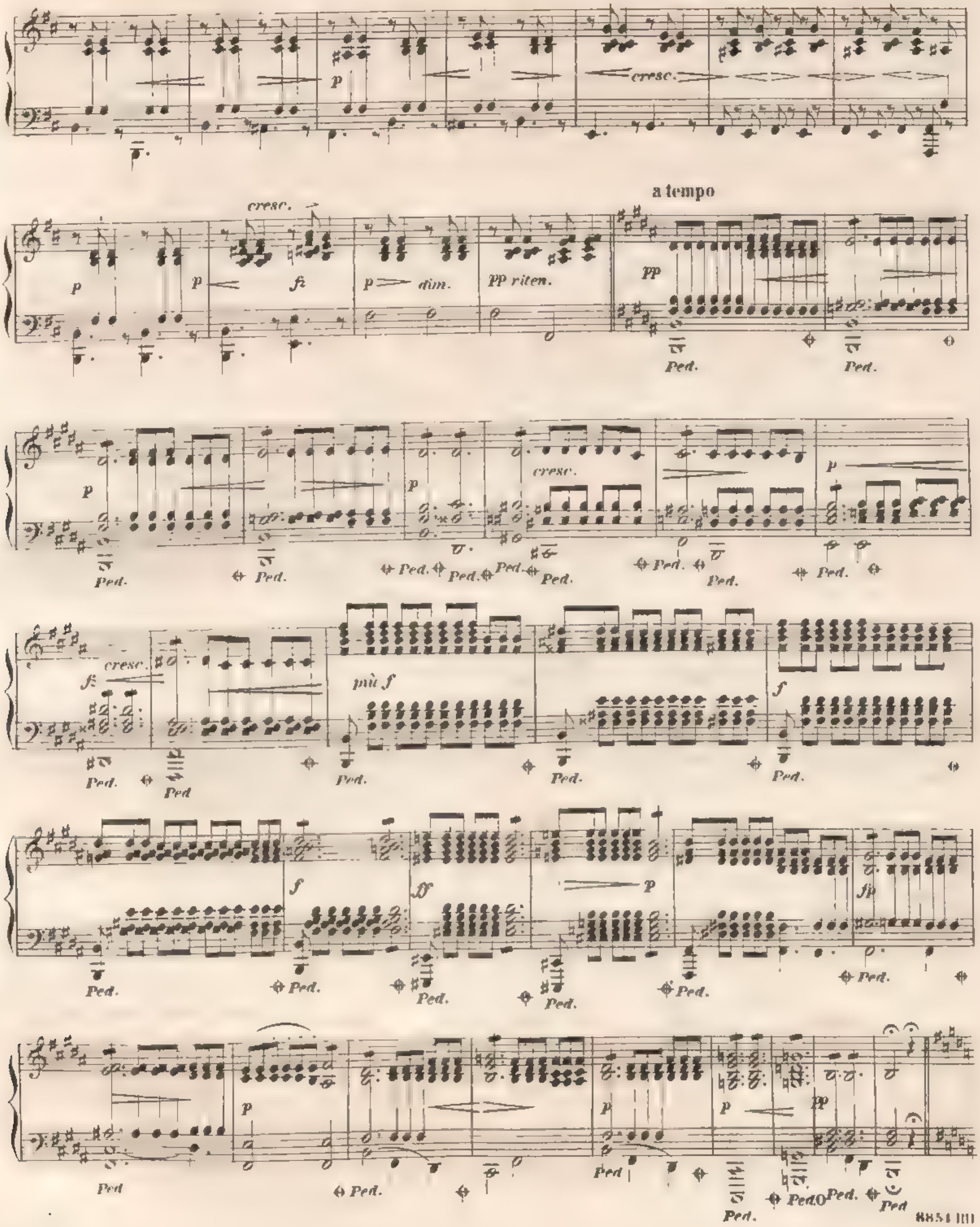
f

FREUDIGE HOFFNUNG.

№ 6.

Allegro moderato. M. ♩ = 88.




p
cresc.
a tempo
cresc.
p
fz
p
dim.
pp riten.
pp
Ped.
Ped.
cresc.
fz
più f
f
f
p
fp
pp

Tempo I. di Allegro moderato.

ff

dim.

p

fz *fz* *p* *fz*

f *f* *mf*

B

p *f* *p* *f* *f*

p *f* *fz* *f* *p* *f* *p*

cresc. f ff

cresc. ff

№ 7 tacet.

JÜNGLINGS ERWACHEN.

№ 8.

Andante grazioso con molto. M. ♪=104.

p p

fz cresc. fz pp fz p

con espressione

p fz p fz cresc. fz p p cresc

cresc. cresc. p dim. rall.

fz pp

a tempo

legato

fz

f

p

rall.

a tempo

p

pp

cresc.

fp pp

pp

ritard

pp

ppp

Allegro molto vivace. M. ♩ 126

fff

p

fff

p

p

f

f cresc.

fz cresc. ff

ff

f

f

A

ff

f

f

p

f

p

f *mf* *p*

cresc. *poco ritard.*

fz *dim.* *pp* **a tempo** *p* *f*

B

f *f* *f*

dim. *p* *dim.* *pp* *dim.* *pp* *ppp*

poco a poco ritard.

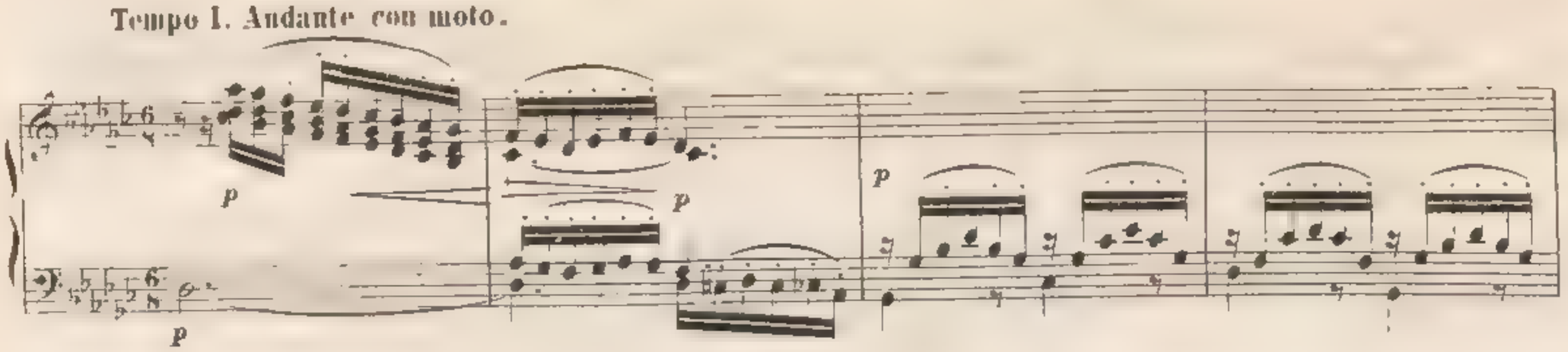
a tempo **C**

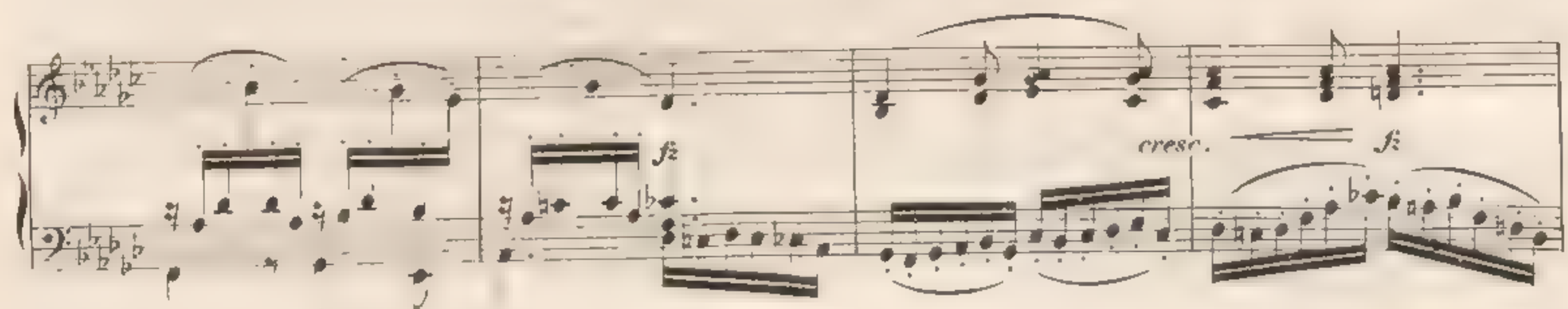
ff *ff* *p* *ff* *p*

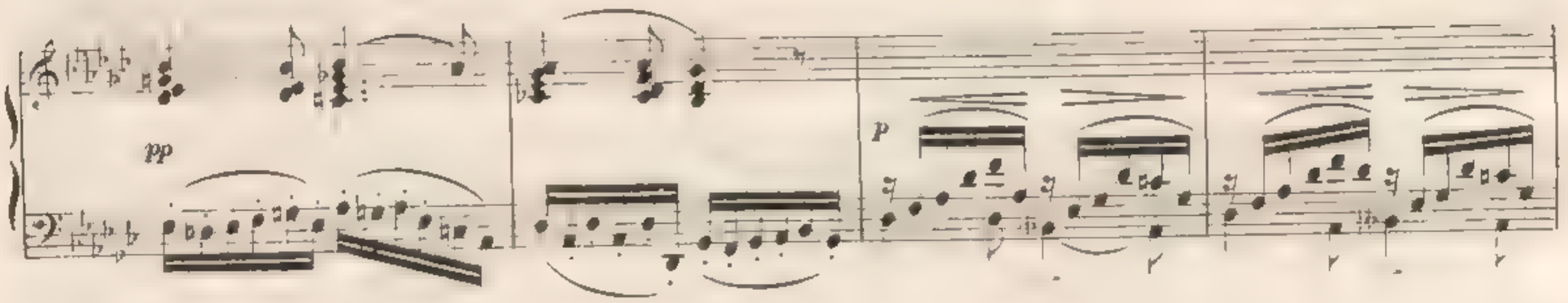
pp *pp* *fz* *pp*

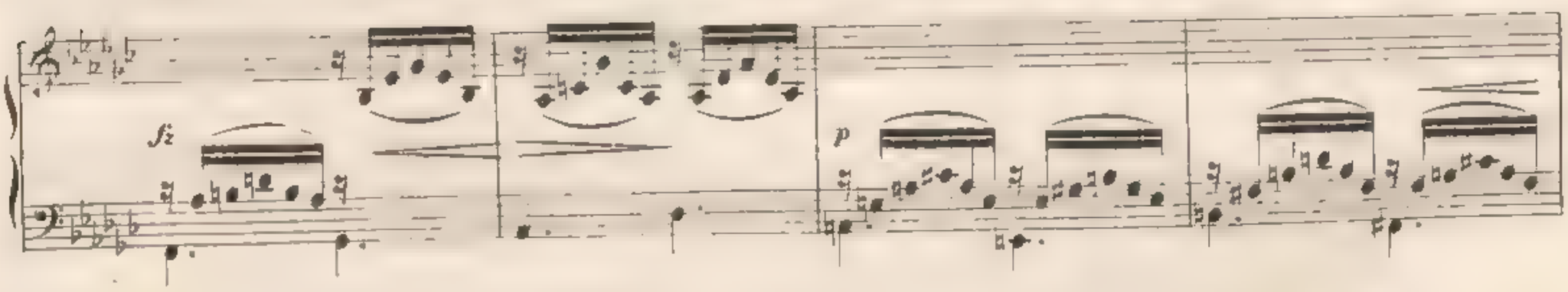
pp *pp* *ppp*

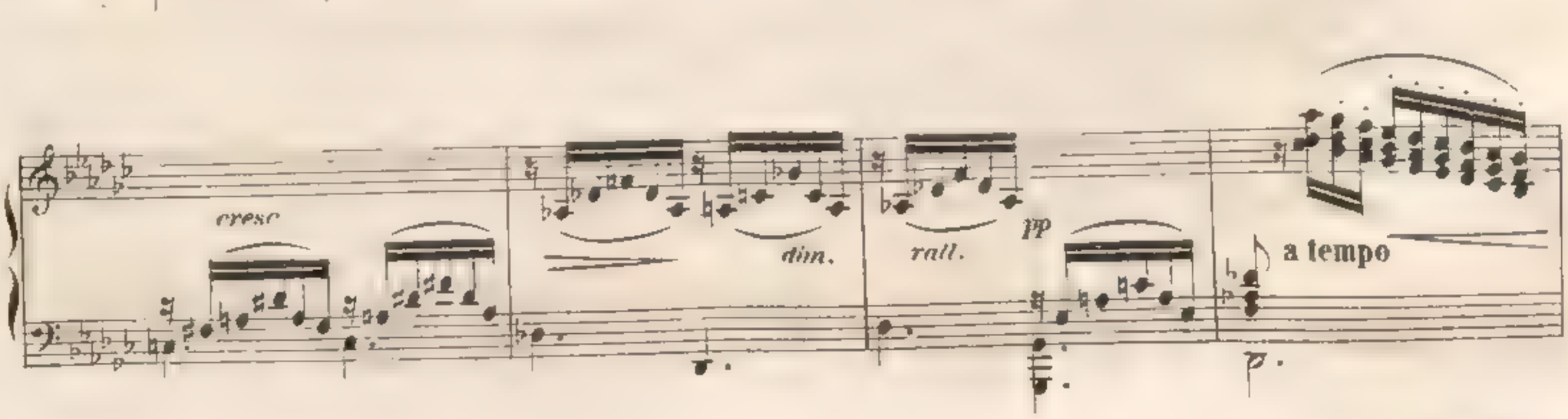
Tempo I. Andante con moto.











legato

fz

Con moto.

dim. rall.

p

p

p

fz

p

poco ritard

a tempo.

rall.

p

fz

fz

f

p

pp

ppp

Tempo I.

pp

pp

ppp

ritard.

pp

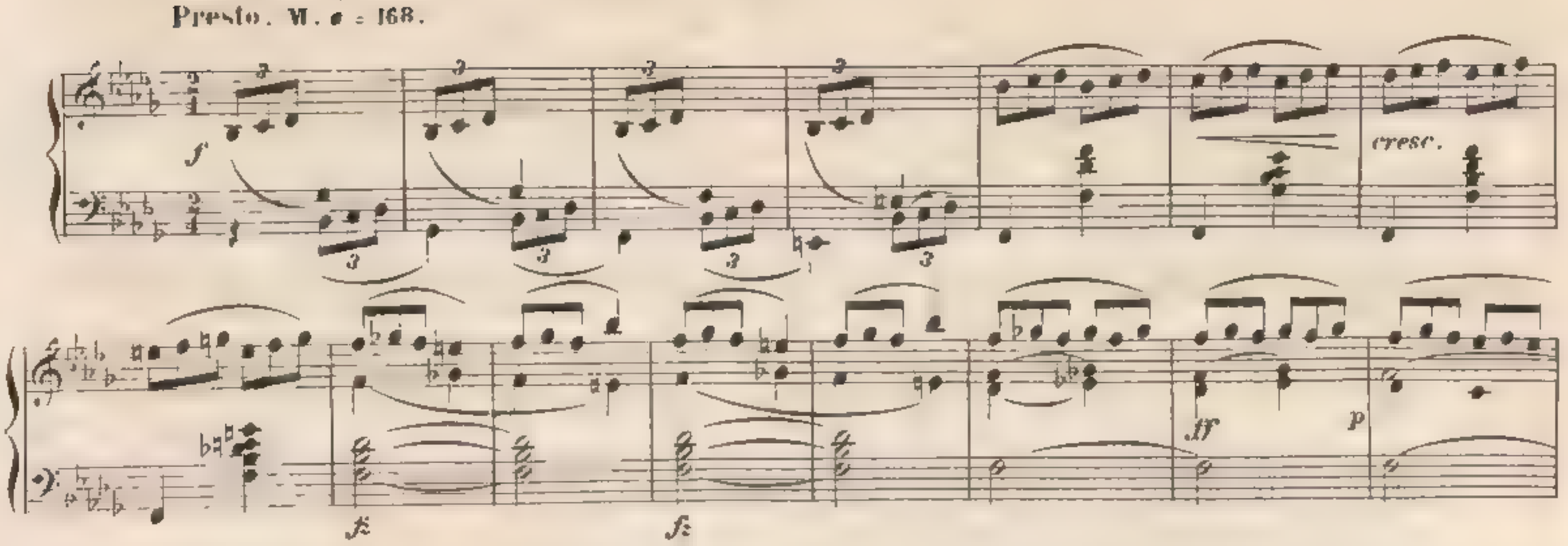
pp

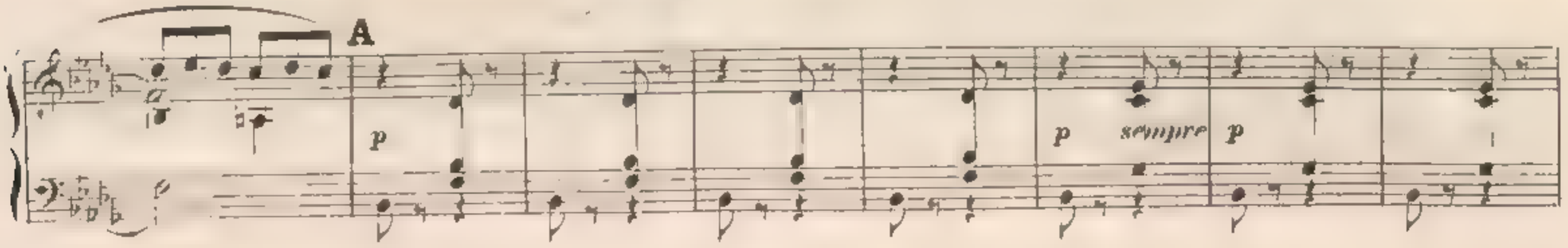
ppp

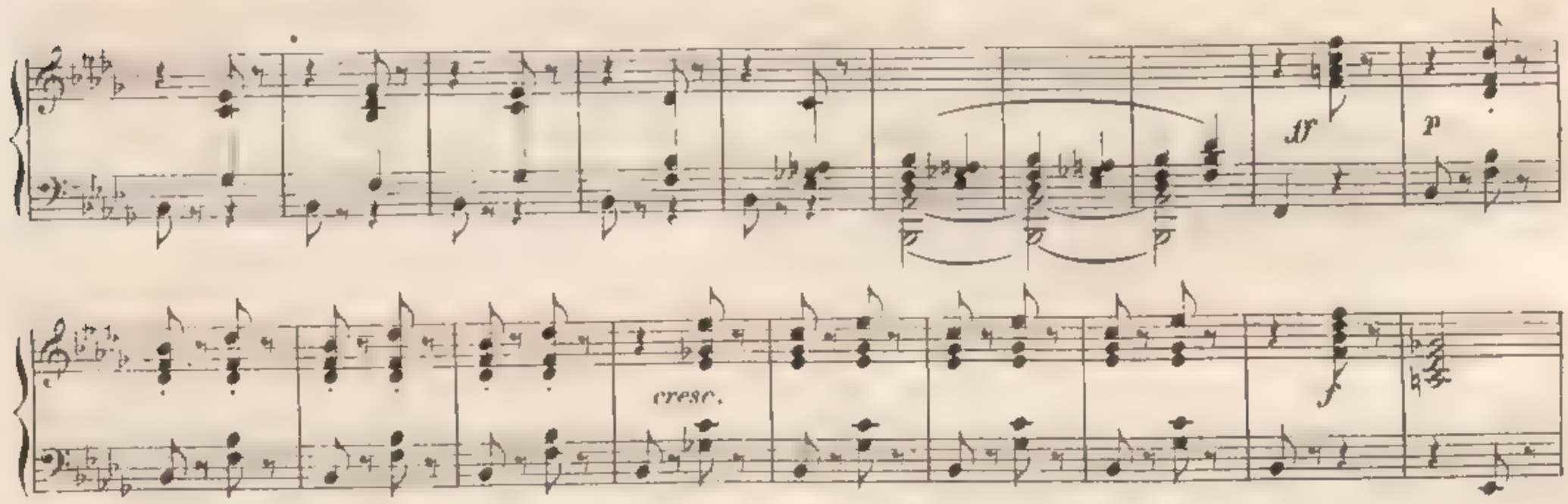
TARANTELLA.

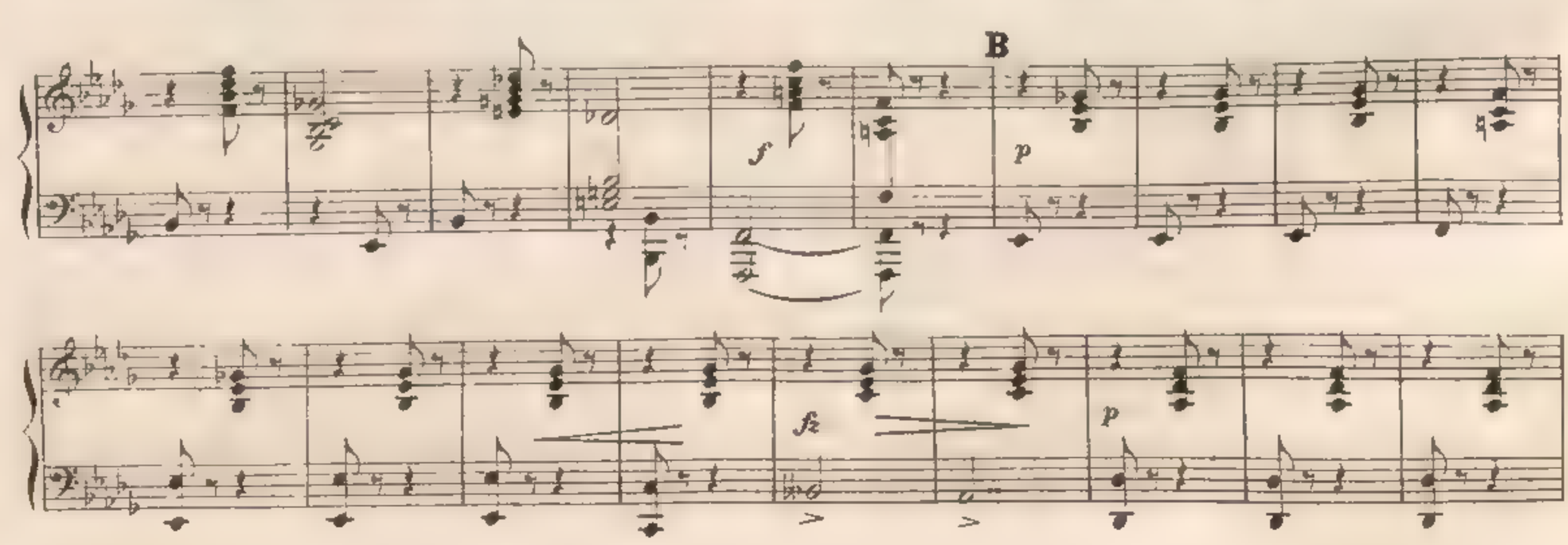
№ 9.

Presto. M. ♩ = 168.









fz fz p

C

fz fz p cresc. cresc. ff

D

p pp 3 ppp 1 p

cresc. cresc.

fz 3 fz 3

E

f f p cresc. f cresc. f

p cresc.

f f mf p pp

p cresc. f 1 ff ff ff ff ff

PASTORALE.

№ 10 tacet.

№ 11.

Allegro vivace. M. ♩=120.

cresc.

dim.

Andante con moto. M. ♩ = 69.

A

cresc.

a tempo

Rall.

cresc.

pp B pp

ppp

pp

Allegro vivace. M. ♩ = 120.

p

cresc.

ff

C

dim.

p

p

p

p

fz

p

fz

p

fz

p

p

fz

p

cresc.

f

D

E

Tempo I. di Andante.

F

a tempo

fz cresc. p p rall. p p pp

G Più moto.

pp f f

fz fz fz fz fz fz fz

H

p rall. p cresc. f rall. p p

pp ppp ppp ppp

SOLDATESKA.

№ 12.

Allegro maestoso con energico. M. ♩ = 112.

f *ff* *f*

f *p* *legato*

TRIO

grazioso

f

p

cresc. *fz* *mf* *p*

D

dim.

cresc

cresc

f

p

P

PP

cresc.

E

cresc.

f

f

f

f

f

f

F

f

p

CODA.

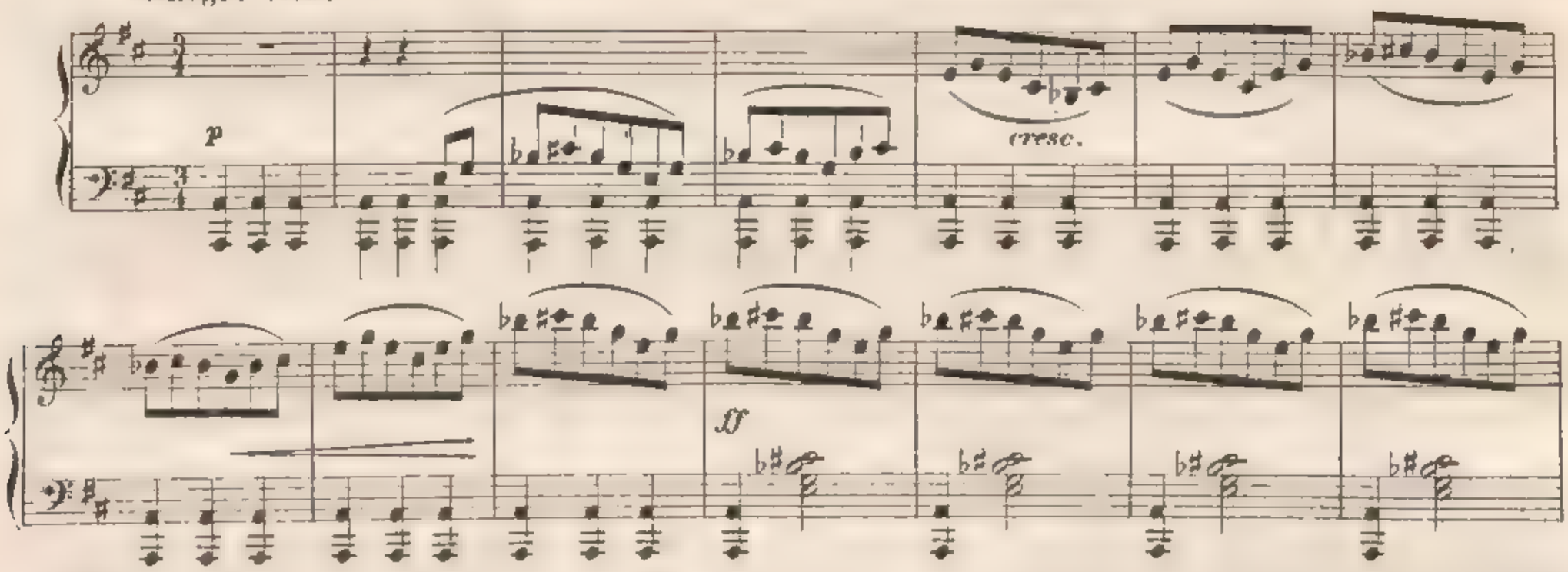
G

LÄNDLER.

№ 13 tacet.

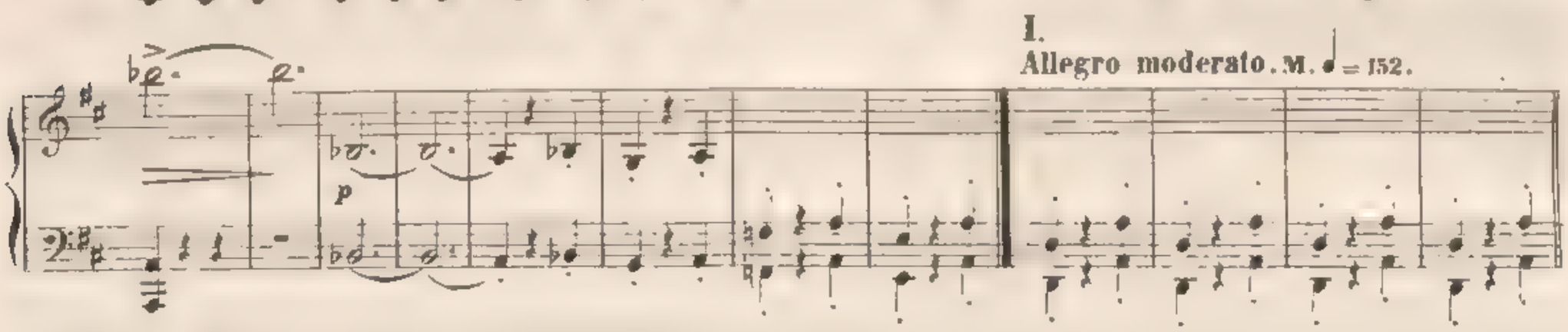
№ 14.

Allegro vivo.

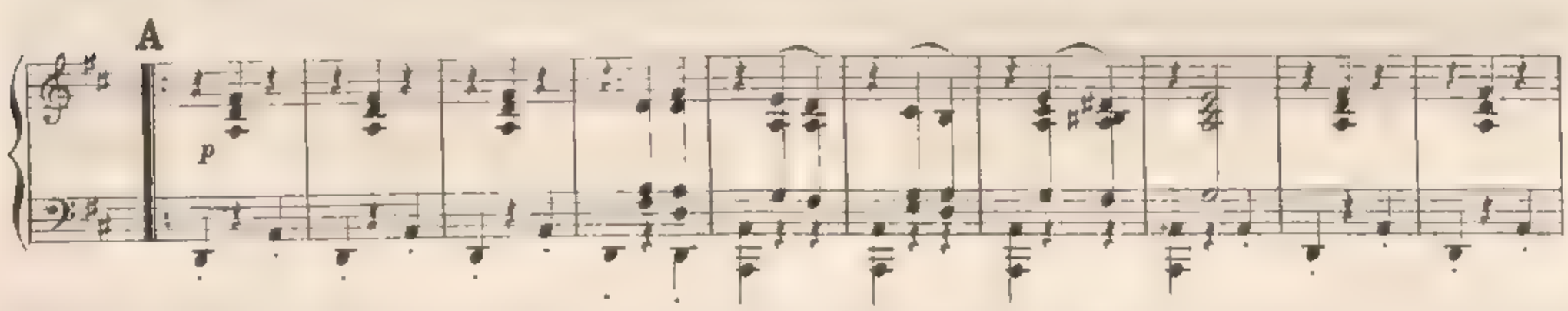


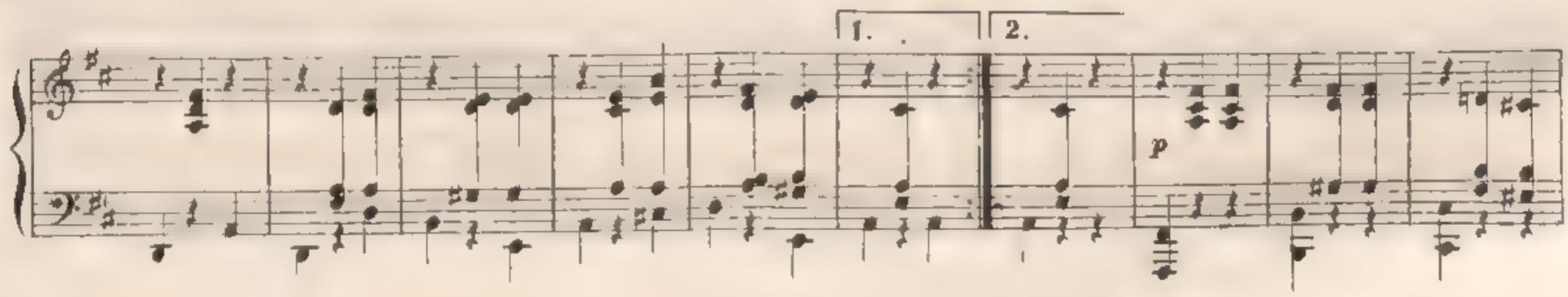
I.

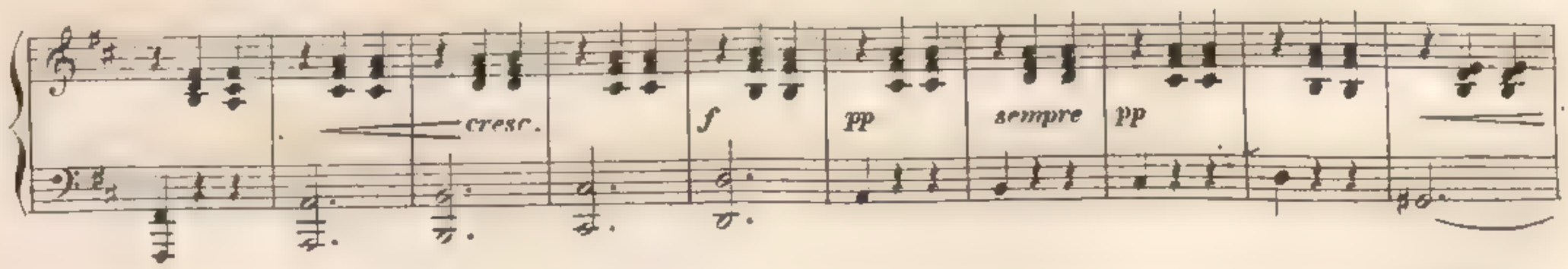
Allegro moderato. M. ♩ = 152.

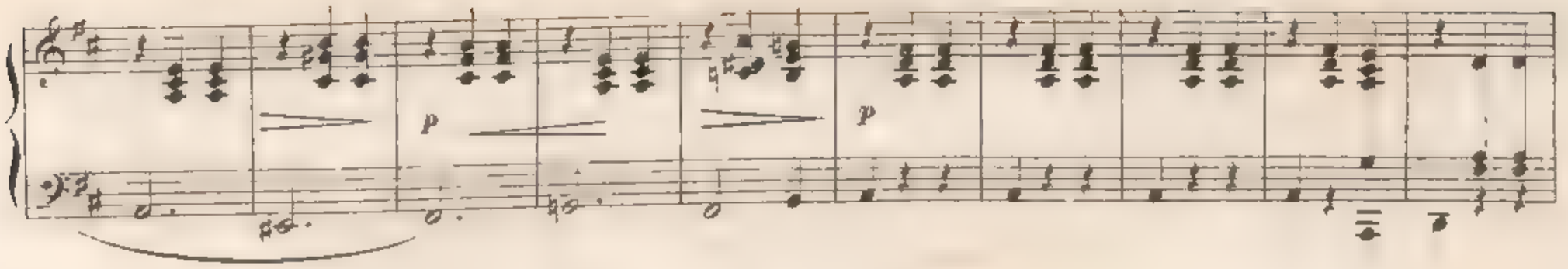


A

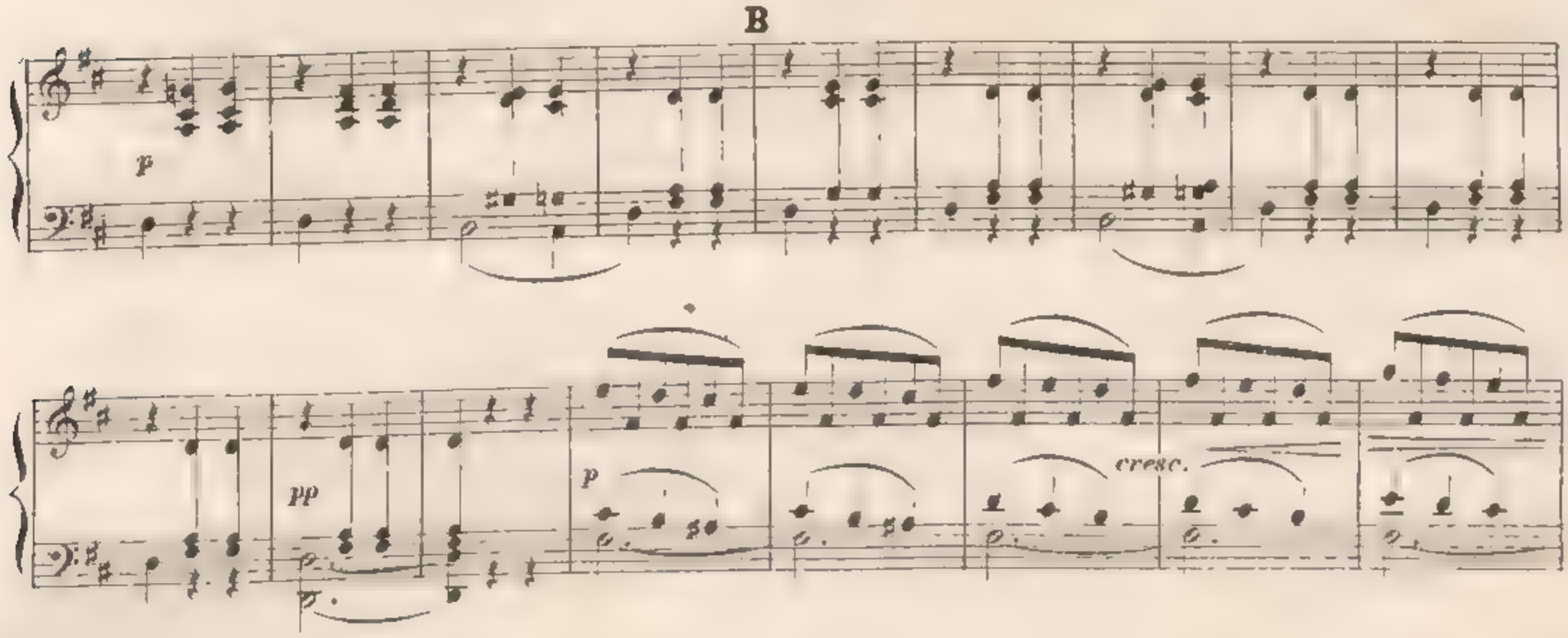




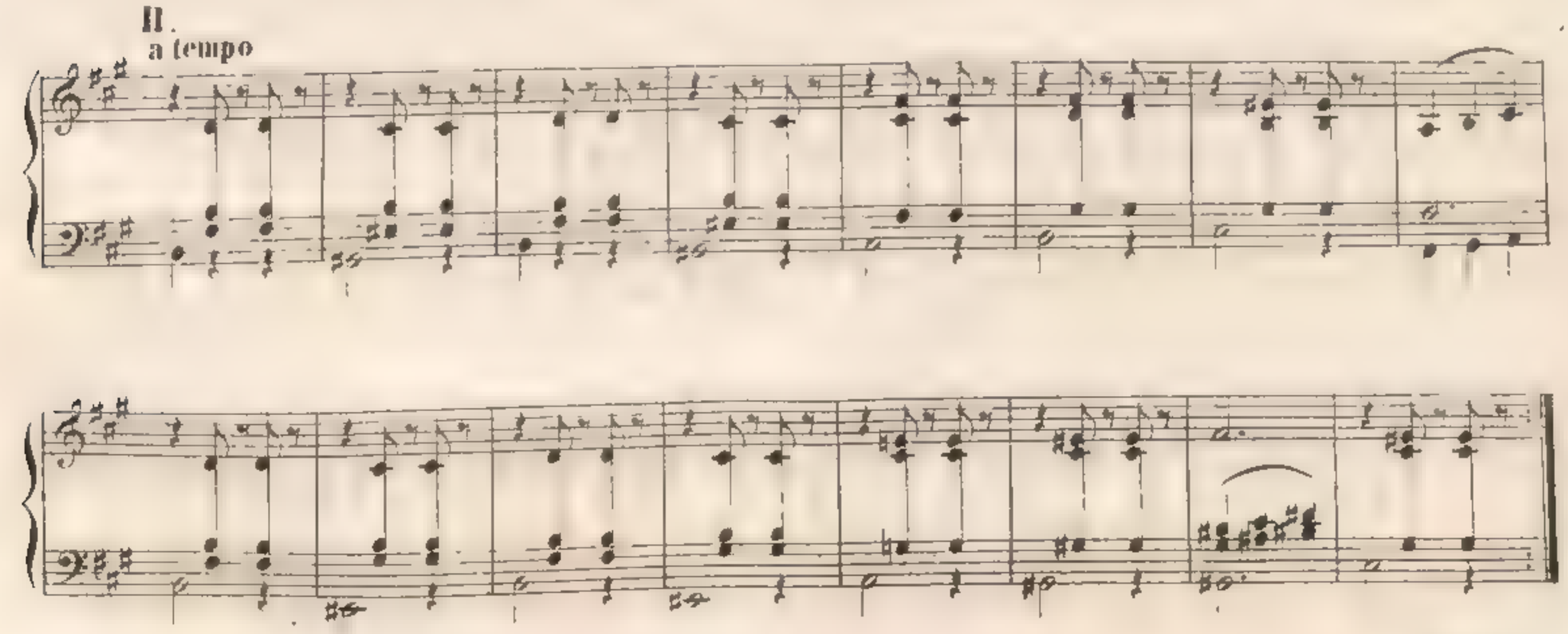




B



II.
a tempo



f fz fz f fp

domin. p dim. pp p

Nº III.

p

f

p p p cresc.

fz fz cresc. cresc.

dim. p p morendo

pp ff f f f

p cresc f ff dim.

IV.

p dim. p mf p

f p f

pp

cresc. 1 1 rall.

f *p* *f* *p* 1 2

p

cresc. *f* *ff* *ff*

dimin. *p*

Coda.

p **C**

p

p cresc. f pp sempre pp p

D

cresc. f

f

cresc. f

p f

ff

ZUFRIEDENHEIT.

№ 13.

Andante con moto. M. ♩ = 100.

poco più lento

TUTTI.

poco più moto.

p

p

Var. 1. M. ♪ = 112.

p legato

p

cresc.

p

fz

p

p

ff

ff

p

Var. 2.

Poco più lento.

coll voce

ad libitum

p

p

p

Più mosso.

mf

p

cresc.

p

TUTTI

ff

rall. p

p

rall.

ff

p

Var. 3. M. ♩= 104.

p

p

Pedal ad libitum

fz p fz

p p

p

cresc. fz p p

p pp ppp

rallentando pp pp pp

a tempo

№ 16 tacet.

№ 17.

Molto Adagio. M. ♩= 88.

ppp pp fz ppp fz pp ppp fz

ppp fz pp p fz ppp A sempre pp

ppp fz p pp Ped pp

legato cresc fz fz dim. ritard p

B cresc. p fz

p cresc. cresc. marcato p

p pp

Ped Ped.

sempre pp

fz pp

fz pp

Ped. Ped.

rall.

pp

fz p fz

pp

sempre f

dim.

f

f

p

C

p

ritard. pp

ritard.

p

cresc.

Ped.

D

cresc.

f

p

rallent.

dim p

p

più f

pp

pp

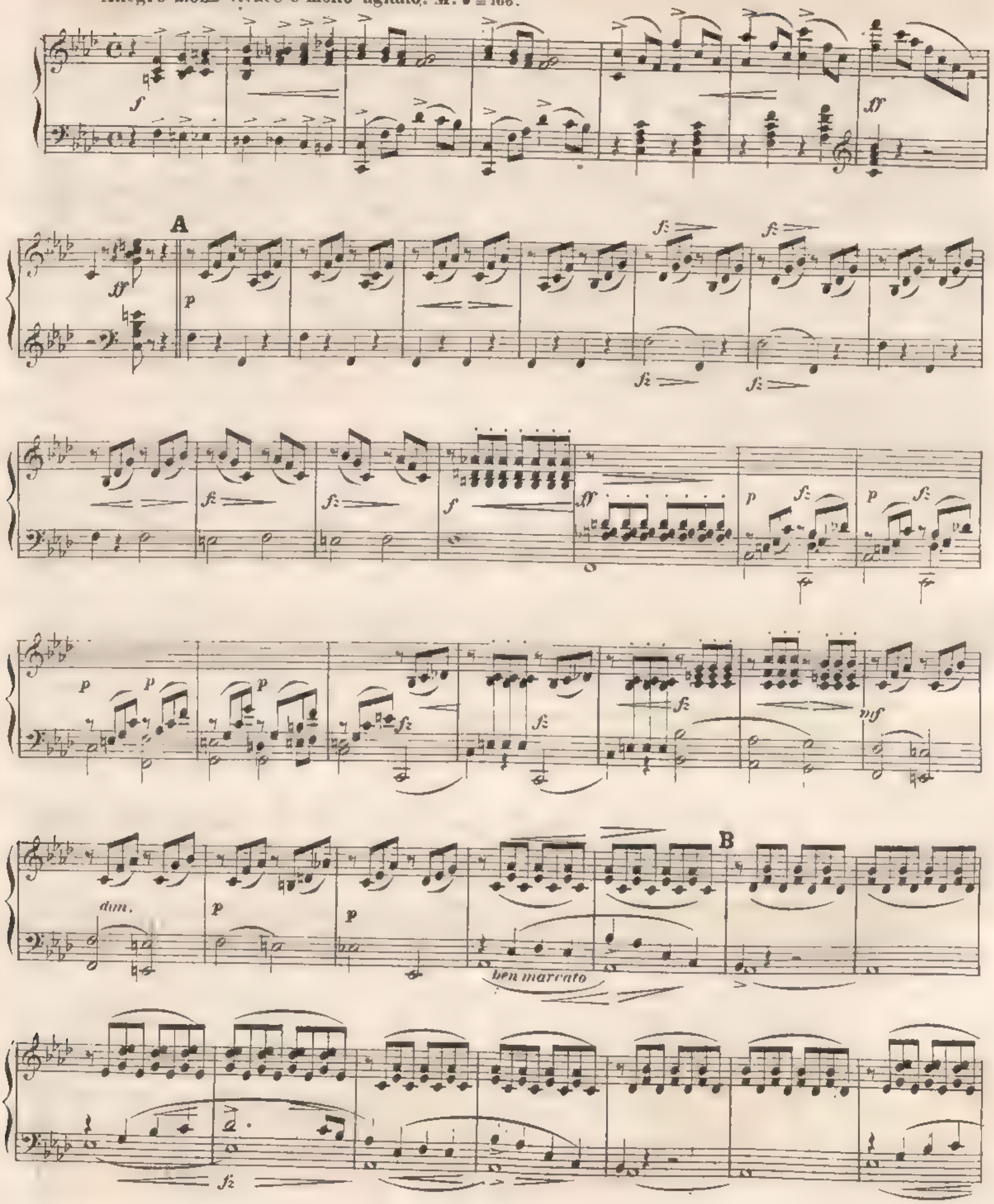
pp

marcato

FANTASIE.

№ 18.

Allegro molto vivace e molto agitato. M. ♩ = 166.



f *fz* *p* *dim* *rall* *fz*

p *fz* *cresc. rall.* *mf* *più agitato* *fz* *fz*

fz *fz* *fz* *fz* *fz*

fz *cresc.* *fz* *fz* *fz* *p* *ff*

dim *fz* *fz* *p* C *p* *cresc*

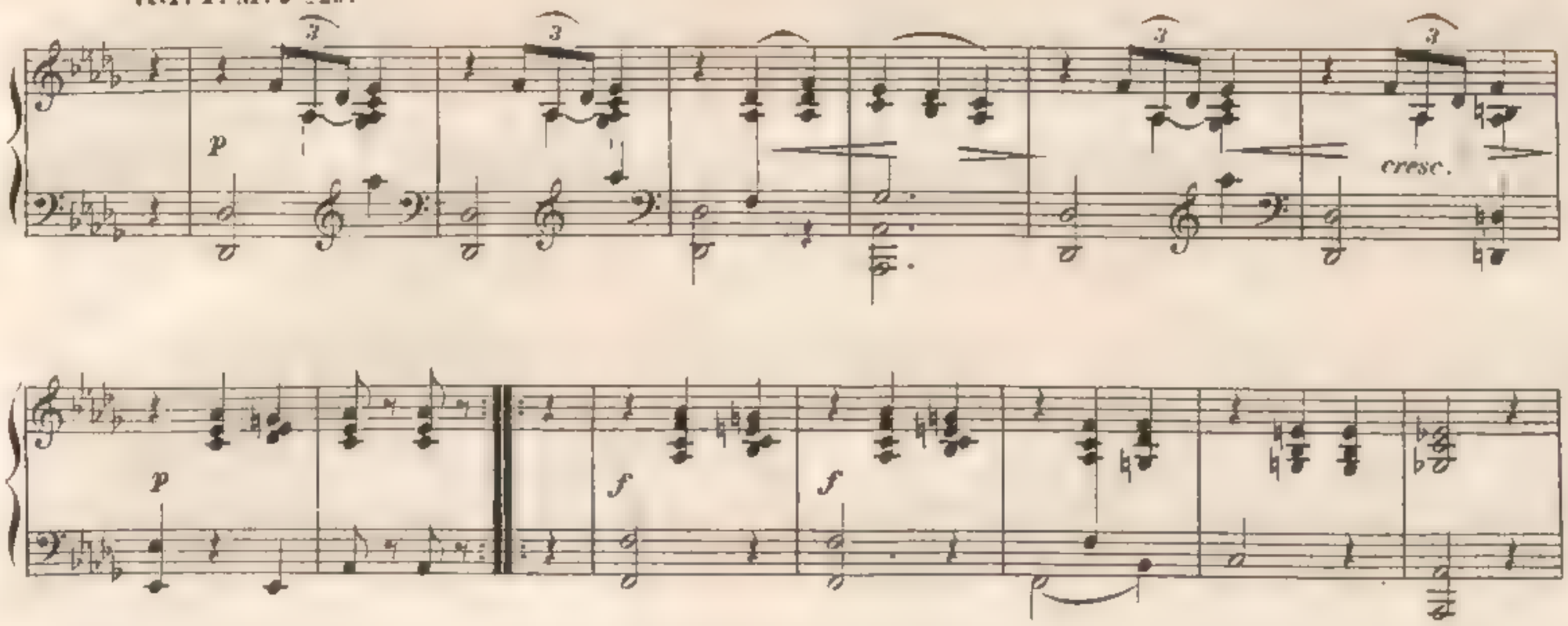
f *p* *cresc.* *f* *più f*

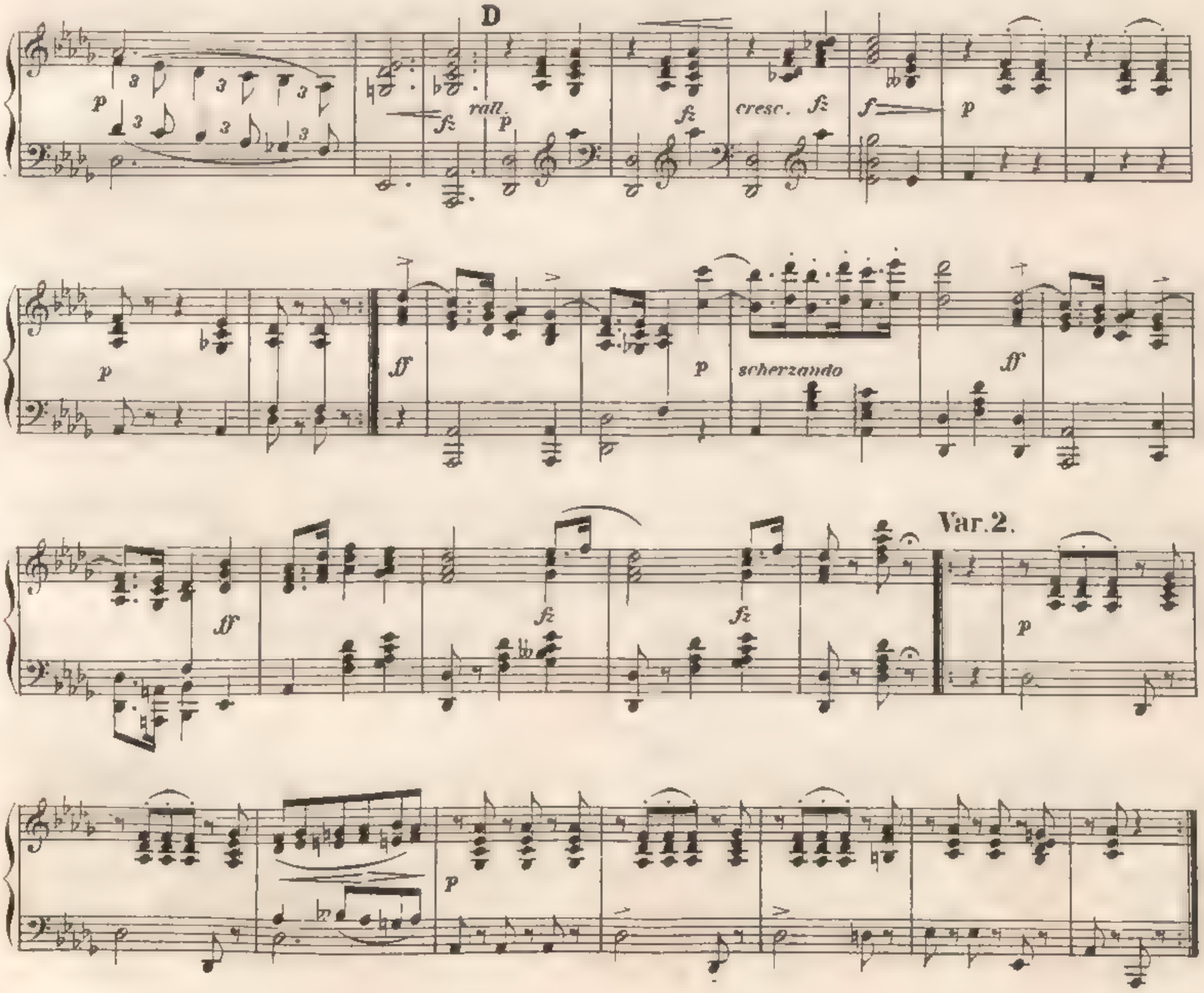
ff *ff* *ff* *ff*

Andante.

Molto moderato. M. ♩=69.

Var. 1. M. ♩=29.


p
cresc.
p
f
f


D
p
rall.
fz
cresc.
fz
f
p
p
scherzando
ff
ff
fz
fz
Var. 2.
p
p

E

rall.

cresc.

dim.

scherz.

Var. 3. M. ♩ = 88:

F

cresc.

f *f* *f* *f* *rall.* *lento*

G **a tempo**

Lento *p* *fz* *f* *ff* *p*

p scherz. *ff* *ff* *fz* *fz* *p*

fz *fz* *cresc.*

Tempo Iº di Agitato.

dim. *p* *fz* *fz*

fz fz f

ff

p

p p p fz fz fz f fz

mf dim. p p ben marcato H

fz

p fz fz

p dim e rall. p

fz fz fz

fz p fz cresc. rall. ff più agitato fz

fz fz fz fz

fz fz fz cresc. fz f p

f p ff dim. p fp fp

a tempo

p cresc. f p

cresc. più f ff

ff

WENN DU SCHLÄFST, ZIEHT GAR SELTSAMES AN DEINEM GEISTE VORÜBER.

№ 19.

Andante misterioso. M ♩. = 52.

A

sempre più f

L'istesso tempo.

L'istesso tempo

cresc. dim p fz p fz p cresc. p

dim p pp PPP p

B p

Majore.

cresc cresc dim fz dim p

L'istesso tempo

molto ritard

poco a poco ritard.

L'istesso tempo.

sempre pp

pp *pp* *ritard.* *ppp*

cresc *pp* *morendo* *ppp* *ritard.* *ppp*

VARIATIONEN.

№ 20.

Andante. M. ♪ = 88.

Ped. *p* *Ped* *p*

Ped. *p* *cresc.*

dim. *p* *p*

p *cresc.* *fz*

1. 2.

fz p fz

fz fz p cresc.

p p p cresc.

p pp p

cresc. dim p pp

Var. I.

p

fz

fz

f

dim.

p

cresc.

p

A

p

cresc.

fz p

p

cresc.

dim.

p

pp

Var. 2.

B

p

cresc.

fz

p

1

2

fz

fz

C

D

Var. 3.

p fz fz f fz fz fz

p fz fz p fz fz mf

fz fz p fz fz cresc. E fz fz fz

f poco ritard. f fz

fz fz p cresc fz fz

ff ff

FINE.

Schulen, Methoden und Etüden für die verschiedenen Instrumente und Gesang.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Violine. Violon.

Mk. Pf.

Abel, Ludw., op. 25. 30 Violin-Etüden mittlerer Schwierigkeit in den ersten 3 Lagen, mit einer begleitenden Violinstimme, als Vorstudien zu den 25 Etüden für vorgeschrittene Spieler. (Eingeführt an d. kgl. Musikschule in München) 8. —

André, A., op. 30. Anleitung zum Violinspielen, mit stufenweis geordneten Uebungsstücken. Neue Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. I. und II. Theil . . . . à 4. 40

Alard, D., op. 53 L'art moderne. 20 Etudes. Livr. I. II. III. IV. à 2. —

Baillot, Rode u. Kreutzer, Violinschule, mit einem Anhang von Uebungsstücken der genannten u. anderer Meister, neu bearbeitet v. *G. Wichtl. Méthode pour le Violon, avec un supplément d'exercices des maîtres les plus rénommés.* Instruction Book for the Violin with an appendix of exerc. of the most celebrated masters 12. 80

— Abth. I. Mk. 8. 60. Abth. II. III. à 2. 60

Bruni, A. B., 36 Etudes, Cah. I. des Etudes. N. Ed. soigneusement revue 5. 50

Campagnoli, B., op. 18. 7 Divertissements. Neue Ausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von *Hugo Heermann* 4. 60

Fiorillo, F., Etudes ou Caprices. Neue revidirte Ausg. v. *L. Jansa.* Deutsch., franz. u. engl. (9½ Bg.) 4. 20

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices. Nouv. Edit. soigneusement revue corrigée et doigtée etc. par *D. Alard* 6. 20

— Billige Ausgabe. 15 Bg.

Meerts, L. J., Méthode élément. av. acc. d'un 2d Violon. Texte allemand, français et anglais. 1re Part. 6. 20

— 2de Part. Cah. 1. 24 Gammes et Mél. 4. 20

Cah. 2 . . . . 4. 40

Cet ouvrage est adopté au Conservatoire de Bruxelles.

Tartini, l'Art de l'archet, ou 50 Variat. pour Viol. av. Basse-contin. Eingeführt zum Gebrauch beim Conservatorium in Leipzig. Mit Bogenstrich, Fingersatz, Vortragsbezeichnung u. Pfte.-Beglтg. versehen v. *Ferd. David* 6. 20

— Dasselbe ohne Pf.-Begleitung . . 2. 60

Wichtl, G., op. 10. Der junge Geiger, oder der erste Unterricht im Violinspiel. 100 fortschreitende Uebungsstücke in der ersten Lage, mit Beglтg. einer 2. Viol. für den Lehrer, auch 2 Tab. üb. Stell. ug des Körpers, Haltung der Viol. u. s. w. 2 Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. 1. Theil. *Le jeune Violoniste, ou premières Leçons de Violon. 100 Exercices gradués dans la première position, avec un second Violon pour le Maître, aussi 2 Tables de l'attitude de l'élève, de la tenue du Violon etc.* The young Violinist, or first Instructions on the Violin, 100 progressive Exercises in the 1st position with a 2d Violin for the teacher, also 2 Tables on the attitude of the Performer, and on the position of the Violin etc. 1st Part. 9. 50

— op. 10. 1r Theil in 2 Abthlg., 1. 2. à 6. —

— op. 10. 2r Thl. 2de Partie. 25 Uebungsstücke in den höheren Lagen, mit einer 2ten V. *25 Exercices dans les positions supérieures avec un 2d V.* 25 Exercises in the higher positions with a 2d Violin 6. 20

— do. 3r Thl. Concerto op. 24. avec un 2d Violon . . . . D. 4. —

— op. 11. Prakt. Violinschule für Dilettanten. Mit Benützung beliebter Melodien als Uebungsstücke. *Practical Violin School for Amateurs. Méthode pratique de Violon pour les Amateurs,* 20me Edit. . . . 7. —

Einzeln: 1r Thl. Mk. 5. — 2r Thl. 2. 30

— op. 11A. Uebungsstücke nach beliebten Melodien (aus op. 11. 1r Thl.) 2. —

— op. 1. 12 Uebungen für Viol. mit einer zweiten ad lib., als Vorbereitung zu denen von *R. Kreutzer* 4. —

— op. 17. 50 Uebungsstücke für die Violine mit einer zweiten ad lib. 4. 20

Dieselben Heft 1. 2. . . . . à 2. —

Wichtl, G., op. 18. 50 Uebungsstücke f. die Violine (die 2te Violine ad lib.)

Heft 1. No. 1—25. Erste Lage . . 3. 20

„ 2. „ 26—50. Zweite Lage . . 3. 20

— op. 20. 12 Uebungen für die Viol. 1. 80

— op. 96. Theor.-prakt. Violinschule. Zunächst für Seminarien u. andere pädagogische Lehranstalten . . 5. 20

Witting, Carl, op. 6. Der erste Unterricht im Violinspiel *(The first instruction in Violin-playing).* (Deutsch. u. engl.) Heft I. II. III. IV. à 1. 50

— op. 9. 12 Studien. (Als Vorläufer zu den 40 Etuden von *R. Kreutzer.*) Deutscher und englischer Text . 1. 80

Bratsche. Viola. Alto.

Bruni, Ant. B., Schule f. die Bratsche. Méthode pour l'Alto, contenant les principes de cet instrument, suivis de 25 Etudes. Deutsch. u. franz. Text 4. 20

— 8 x Sonates pour Violon et Alto formant suite de l'étude de violon) nouv. Edit. par *Kayser* . . . 6. —

Kreutzer, R., 40 Etüden od. Capricen für Violine, übertragen für Viola und mit Fingersatz, Bogenstrich- u. Vortragsbezeichnung versehen von *H. E. Kayser* 6. 20

Violoncell. Violoncelle.

Banger, Georg, op. 35. Praktische Violoncellschule. Methodisch geordnete Uebungen, Etüden, Capricen zur Ausbildung der linken Hand und der Bogenführung nebst melodischen Stücken für 2 Violoncelle, Takt u. Vortragsübungen. *Méthode practique de Violoncelle contenant des Exercices, Etudes, Caprices et des morceaux mélodiques pour 2 Violoncelles pour le perfectionnement de la main gauche et des mouvements de l'archet,* Deutsch. u. franz. cplt. 12. 50

I. Theil 4. 50. II. Theil 5. 50. III. Theil 6. —

Bockmühl, R. E., op. 47. Etudes pour le développement du mécanisme du Vllo., adoptées aux Conservatoires de Bruxelles, Munich et Vienne. (Deutsch, franz., u. engl.) 2me Ed. Liv. 1—5. . . . . . . à 3. 20

— Etudes classiques. Recueil de difficultés pour cet instrument, tirées des oeuvres de *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann etc.,* reglées et doigtées. (Allemande, franç. et angl.) 3. 20

— Uebungsstücke für Violoncell, aus *Bernh. Romberg's* Werken ausgewählt und mit Fingersatz versehen. 1. Abth.: Grosse Concerte 5. 20

(Diese Studien sind in dem Conservatorium zu Boston eingeführt.)

Duport, J. L., Grosse Violoncell-Schule. (Essai sur le doigté du Vllo. et sur la conduite de l'archet. *Instructions for the Vllo.*) Neue, veränderte und dem jetzigen Stande des Violoncellspieles entsprechende Ausgabe von *A. Lindner.* Deutscher, franz. und englischer Text 21. —

— 21 Exercices dans différents tons majeurs et mineurs, faisants suites à l'essai sur le doigter du Vllo. 2de Ed. 3. 60

Contrabass. Contrebasse.

Sturm, Wilh., op. 19. Prakt. Contrabass-Schule . . . . 12. —

Flöte. Flûte.

Fahrbach, Jos., op. 81. 30 charakteristische Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten, mit Anmerkungen zur Erlernung des richtigen Gebrauches der Klappen und Kunstgriffe, als Anhang zu jeder Methode für die Flöte älterer u. neuerer Construction. Heft 1. 2. à 3. 60

Gebauer, F. X., op. 31. 60 Leçons méthodiques en Duos pour 2 Flûtes. Français, anglais, espagnol et allemand. 3me Edition 6. 20

Hugot et Wunderlich, *Méthode pour la Flûte.* Flöten-Schule. Neue, mit Uebungsstücken, Präludien und einer Trillertabelle vermehrte Ausgabe. Thl. 1. 2. (à 6½ Bg.) jeder 3. 20

Kummer, Casp., op. 105. Der einfache und der Doppel-Zungenstoss bei dem Flötenspiel. (Notenbeispiele mit erklärendem Text). Neue revidirte Ausgabe . . . . 2. —

— op. 106. Anweisung zum Flötenspiele. *Méthode pour la Flûte.* The Amateur's Instruction-Book for the Flute. D., franz. u. engl. Text 30me Edition 7. 80

1r Theil. Anfangsgründe mit entsprechenden Tabellen, Uebungen in Uebhaltungsstücken aus D dur und H moll, G dur und E moll 3. 20

2r Theil. Uebungen u. Unterhaltungsstücke aus den schwereren Tonarten, Trillertab. u. s. w. 4. 60

— Tabelle No. 1. u. 2. aus obiger Schule, Für jede Art Flöte passend. Deutsch., franz. u. engl. ([]-Folio) . . . . — 60

— Tabelle No. 3. u. 4. aus obiger Schule, enth. Fingersatz zu den brauchbarsten Trillern. Deutscher, französ. und englischer Text ([]-Folio) . — 60

— op. 119. Kurzgefasste Flötenschule mit 2 Tabellen. Französischer, englischer und deutscher Text . 4. 20

— op. 129. 32 Etudes amusantes et instruct. complet 3. 20

Popp, Wilh., op. 258. Neue Melodiensammlung aus den Werken unserer ersten Meister, zur Bildung des Tones und des Vortrages für die Flöte mit Pianoforte Heft 1—6. à 2. 60

— op. 274. Praktischer Unterrichtsgang im Flötenspiele von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke als Vorbereitung zu seiner neuen Melodiensammlung op. 258. . . . 2. 30

Terschak, A., Studien in sämmtlichen Tonarten.

— op. 131A. Leichte instructive Duetten.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 4. 50

„ II. „ „ Been 4. 50

— op. 131B. Leichte Uebungen zur Vorbereitung auf die grossen Studien für die Flöte 4. 50

— op. 131C. Grosse Studien.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 7. 80

„ II. „ „ Been 6. 20

Clarinette. Clarinette.

Bärmann, C., Grosse Clarinettschule. Erster Theil, op. 63.

A. 1. Abth. Theoretischer Theil. Die Clarinette (Geschichte und Bau derselben), Haltung — Ansatz — Töne und Griffe, Triller, Vorschlag, Doppelschlag, vom Vortrag, vom Athem, Technik, Schlussbemerkungen, Anhang (Elementarlehre der Musik). 2. Abth. Uebungen vom ersten Anfang stets im Schwierigkeit fortschreitend. Tonleitern, gebrochene Accorde etc. abwechselnd mit Tonstücken. 3. Abth. Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung. Tägliche Studien. Beilagen: 1) Eine Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend. 2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse . . . . 22. —

Hieraus einzeln:

Theoret. Theil mit Tab. appart. 5. 50

Anfang der prakt. Schule . . . 9. 50

Grössere Vorübungen 7. 80

— Grosse Clar.-Schule. Erster Theil.

B. Klavier-Begleitung zu den Tonstücken der 2. Abth. 3. 20

— Grosse Clarinett-Schule. Zweiter Theil, op. 64. (4. Abth.)

C. Fortsetzung u. Schluss des prakt. Theils. Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung, in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren. Clarinettstimme . . 6. 20

D. Die Klavierstimme hierzu . . 7. 80

Bärmann, C., Grosse Clar.-Schule.

E. 5. Abth. Material zur weiteren technischen Ausbildung. Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers . 8. 20

Hieraus einzeln:

Beilagen: 1) Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend . . . . 2. —

2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse — 60

Bender, Hermann, op. 14. Der Solo-Clarinettist und Virtuose. Eine Sammlung grösserer praktischer Etüden und Stücke für die Clarinette bearbeitet. Heft 1. 2. . à 3. —

— op. 15. Die jungen Clarinettisten Sammlung ausgewählter instructiver Tonstücke als Duette für 2 Clarinetten. Heft 1. . . . . . 4. 60

Heft 2. . . . . . 5. 20

Fleissner, Chr., op. 21. Erster Unterrichtsgang im Clarinett-Spiel mit Benutzung prakt. Beispiele aus den Werken unserer grossen Meister mit Pianof.-Begleitung. (nach W. Popp op. . .) für Clar. und Pianof. bearb. Heft 1. . . à 3. —

Küffner, J., op. 80. 50 Leçons méthodiques en Duos pour 2 Clarinettes. Dtsch., franz., engl. u. span. N. Ausg. 4. 60

— op. 81. 3 Duos dialog. et progr. p. 2 Clarinettes. Suite de la Méthode 3. 20

Léfevre, H., Méthode p. la Clarinette (Clarinette-Schule.) Texte franç. et allemand. Nouv. Edit. . . . 10. 50

Wirth, Ad., op. 27. Kurzgefasste, systematisch geordnete Clarinett-Schule mit den nöthigen Tabellen. *Méthode de Clarinette avec les tableaux nécessaires.* A concise Clarinet-Tutor systematically arranged and provided with the necessary Tables. Deutsch., franz. u. engl. . 6. 20

Oboe. Hautbois.

Garnier, Oboeschule, neu von *Paul Wieprecht,* op. 7. Studienwerk für die Oboe unter Zugrundlegung der Oboeschule von *Garnier* und mit theilweiser Benutzung älterer Meister, sowie Beilagen über Finger- und Handhaltung, Zeichnungen der einzelnen Oboetheile und Trillertabelle . . . . . 10. —

— Hieraus: Trillertabelle . . . 1. —

Blech-Blas-Instrumente. Instruments de Cuivre.

Duvernoy, Fréd., op. 15. Vollst. Hornschule. Méthode de Cor. Franç. et allem. Nouv. Edit. 7. 80

— Hieraus 20 Duette für 2 Hörner . 2. 30

— Hieraus 4 Terzette für 3 Hörner 1. 50

Klotz, Carl, op. 11. Prakt. Schule für das einfache u. chromatische Horn. *Practical Instructions for the simple and Valve Horn.* Méthode pratique pour le Cor d'harmonie et le Cor à pistons. Deutsch, franz. u. engl. . . 6. 20

— op. 12. 6 Duette für chromatisches Horn mit Begleitung eines zweiten (Fortsetzung der Hornschule) . . 2. 60

Wirth, Ad., op. 24. Posaunen-Schule für Alt-, Tenor- u. Bass-Posaune, mit Berücksichtigung der verschied. Zugposaunen (Instruction-Book for the simple and Valve-Trombone, Ten., Alto- and Bass-Trombones). Deutsch. und engl. 5. 20

— op. 42. Anleitung für Althorn, mit einer kurzen Erklärung über die mannichfaltige Verwendung desselben als Posaune in Alt-, Ten.- und Bass-Schlüsseln 2. 30

— op. 43. Praktische, systematisch geordnete Horn-Schule mit einer entsprechenden Erklärung über die Behandlung des einfachen sowie des Ventil-Horns. *Méthode pratique de Cor avec les explications nécessaires pour apprendre à jouer du cor simple et du cor à pistons.* Deutsch. u. französ. 7. 20

5,78—81.

Druck von Kohler & Teller in Offenbach a. M.

Clarinett-Schule

von

CARL BAERMANN

OP. 63.

1ter THEIL.

A. (1te Abthlg.)	Theoretischer Theil mit Tabellen,	Mk. 5.50	Mk. 22.
2te „	Anfang der praktischen Schule	Mk. 5.50	
3te „	Gröfsere Vorübungen als tägliche Studien	Mk. 7.80.	
B. zur 2ten Abthlg. die Pianofortebegleitung			Mk. 8.20.

2ter THEIL (OP. 64.)

C. (4te Abthlg) Fortsetzung & Schlufs des praktischen Theils	Mk. 6.20.
D. zur 4ten Abthlg. die Pianofortebegleitung	Mk. 7.80.
E. (5te Abthlg.) Material zur weiteren technischen Ausbildung	Mk. 8.20.

213/21

Vollständige

Clarinett Schule

von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung des Virtuosen

in 2 Theilen oder 5 Abtheilungen

verfasst

UND

Seiner Hoheit dem Herzog

ERNST

zu Sachsen-Coburg-Gotha

ehrfurchtvollst zugeeignet

von

CARL BAERMANN

1ster Clarinettist S. M. des Königs von Bayern.

OP. 64. Theil II (Abth. IV-V)

Eingeführt in der königl. Hochschule zu Berlin.

Sämmtliche Musikstücke sind von dem Verfasser componirt

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

Frankfurt a/M. C. A. André. OFFENBACH a/M bei JOH. ANDRÉ. London, Augener & Co

Paris, 6. Flaxland.

déposé

Entd Sta Hall.

CLARINETT-SCHULE

VON

CARL BÆRMANN.

ZWEITER THEIL
OP. 64.

V. Abtheilung.

Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers zur weiteren technischen Ausbildung.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

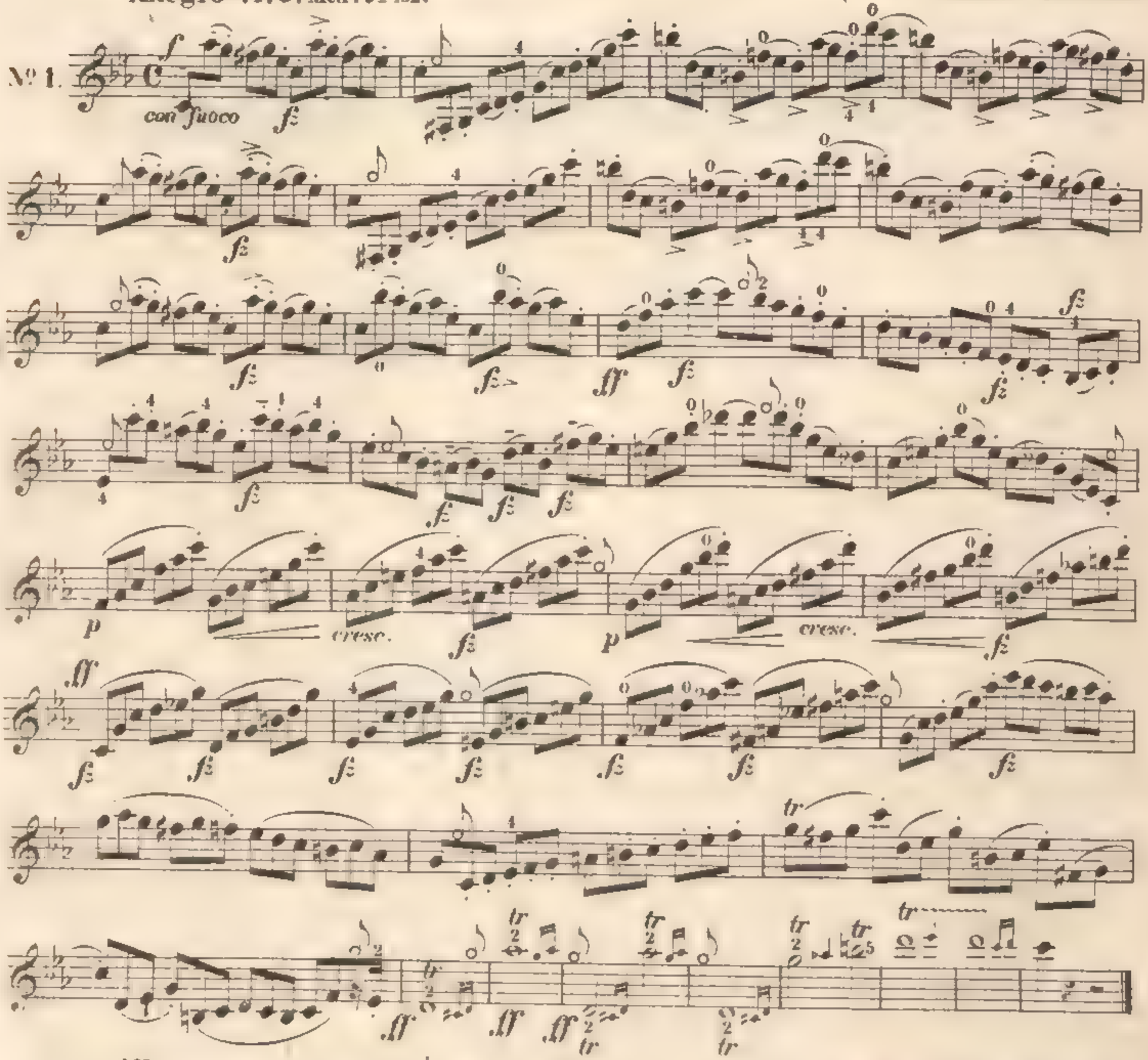
Vte ABTHEILUNG.

Aus Op. 6. Concert militaire.

C. Bärmann, Op. 64. Abth. 5.

Allegro vivo. Metr. ♩= 132.

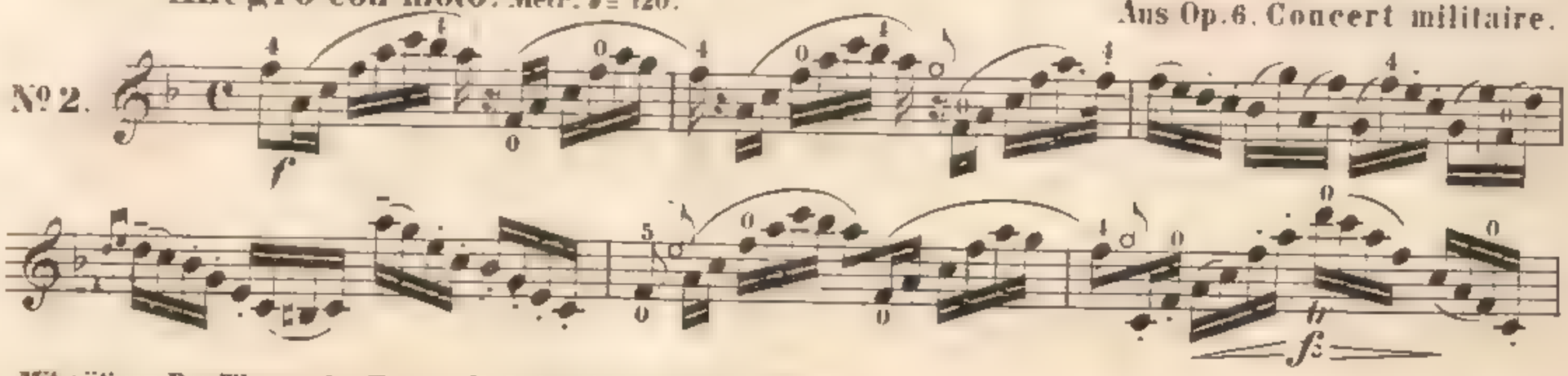
№ 1.



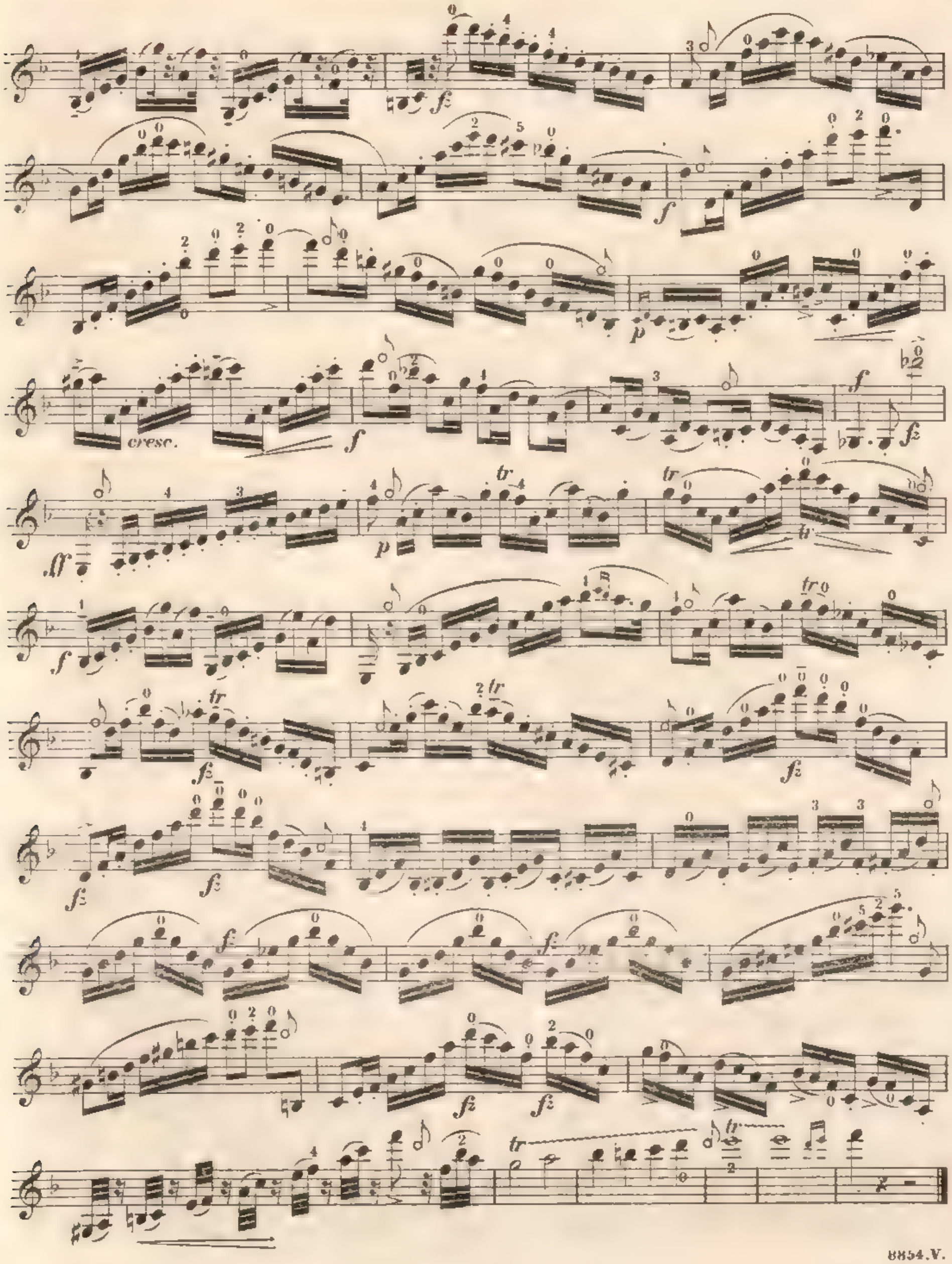
Allegro con moto. Metr. ♩= 120.

Aus Op. 6. Concert militaire.

№ 2.



Mit gütiger Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.


fz
f
p
cresc.
ff
tr

Allegro vivo. Metr. ♩. = 104.

Aus Op. 6. Concert militaire.

№ 3.

p

cresc.

cresc.

p

f

p

scherzando

ff furioso

THEMA molto Moderato. Metr. ♩=69

Aus Op 57. Fantasie: Ein Traum (Verlag von Joh Andre.)

№ 4

p *cresc.* *con espressione* *cresc.* *dim.* *poco ritard.* **a tempo** *cresc.* *f* *p* *p*

*) **VAR. 1.** Metr. ♩=69. *ad libitum.* *p* *p*

Tempo di Allegro. Metr. ♩=104. *p* Metr. ♩=104. *p* *p legato* *f* *f* *f* *p* *cresc.* *ff* *ff* *ff* *tr* *tr* *tr* *p* **a tempo**

Das 2te mal muss der 1. Theil dieser Var. *ff* bis zum 7. Takt gespielt werden.

Metr ♩ = 104.

VAR. 2.

p *cresc.* *cresc.*

f *ff* *dim.* *dim.* *pp*

f

f *fz*

f *f* *con grand espressione* *dim.*

dim. *poco ritard.* *p* *cresc.*

cresc. *f* *ff* *pp*

Metr. ♩ = 104.

VAR. 3.

cresc. *f*

p *p*

f *scherzando*

f *f*

cresc. ff

cresc.

Allegro molto vivace. Metr. ♩= 120.

Aus Op. 57. Fantasie: Ein Traum (Verlag von Joh. André.)

№ 5.

cresc.

cresc.

dim. e rall.

a tempo

p *ff* *cresc.* *mf* *ff* *cresc.* *ff* *p* *f* *p* *cresc.*

Aus Op. 10. Concert B moll (Mspt.)

Allegro moderato. Metr. ♩=100.

№ 6.

p *cresc.* *f* *fz* *p* *cresc.* *f* *f* *fz* *con espressione*

p *cresc.* *cresc.* *f* *cresc.*

f

ff *dim.* *p* *ritardando*

con espressione

cresc. *p* *cresc.* *f*

dolce *cresc.* *cresc.*

fz *p* *f* *p* *con grand espressione* *f* *p*

f *cresc.* *f* *stringendo*

con tutta forza

p leggiero

3-△

cresc.

cresc.

f

p

f 3

p

f 3

△

f

f

p

piu f

dim.

p

pp poco ritardando

a tempo

3 △

p

f 3

3p

fz 3

3p

f

p

cresc.

cresc.

fz

sempre f

ff

tr

Trill kl 3

ff

Allegro moderato. Metr. ♩=100.

№ 7.

p legato

cresc.

f

dim.

p

dim.

pp

p

fz *cresc.*

fz

fz

fz

ff

f

ff

Metr. ♩=120.

ff con fuoco

sempre ff

cresc. *cresc.*

Più vivace, e furioso. Metr. ♩=144

rilard.

cresc. *cresc.* *cresc.*

Allegro vivace. Metr. ♩.=92. Aus Op.10. Concert B moll (Mscpt.)

№8.

molto cresc.

con espressione

scherzando

cresc.

cresc.

Nº 9.

Cadenza

long

molto vivace

cresc.

cresc. f

diminuendo

ritardando

ritard.

Moderato. Metr. ♩=60.

THEMA.

cresc.

cresc.

rall

cresc.

Con moto. Metr. ♩=82.

VAR. 1.

cresc.

Mit gütiger Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.

cresc.

p

mp

f

cresc e rall.

f

f

Metr. ♩=100.

VAR. 2.

f

fz

fz

fz

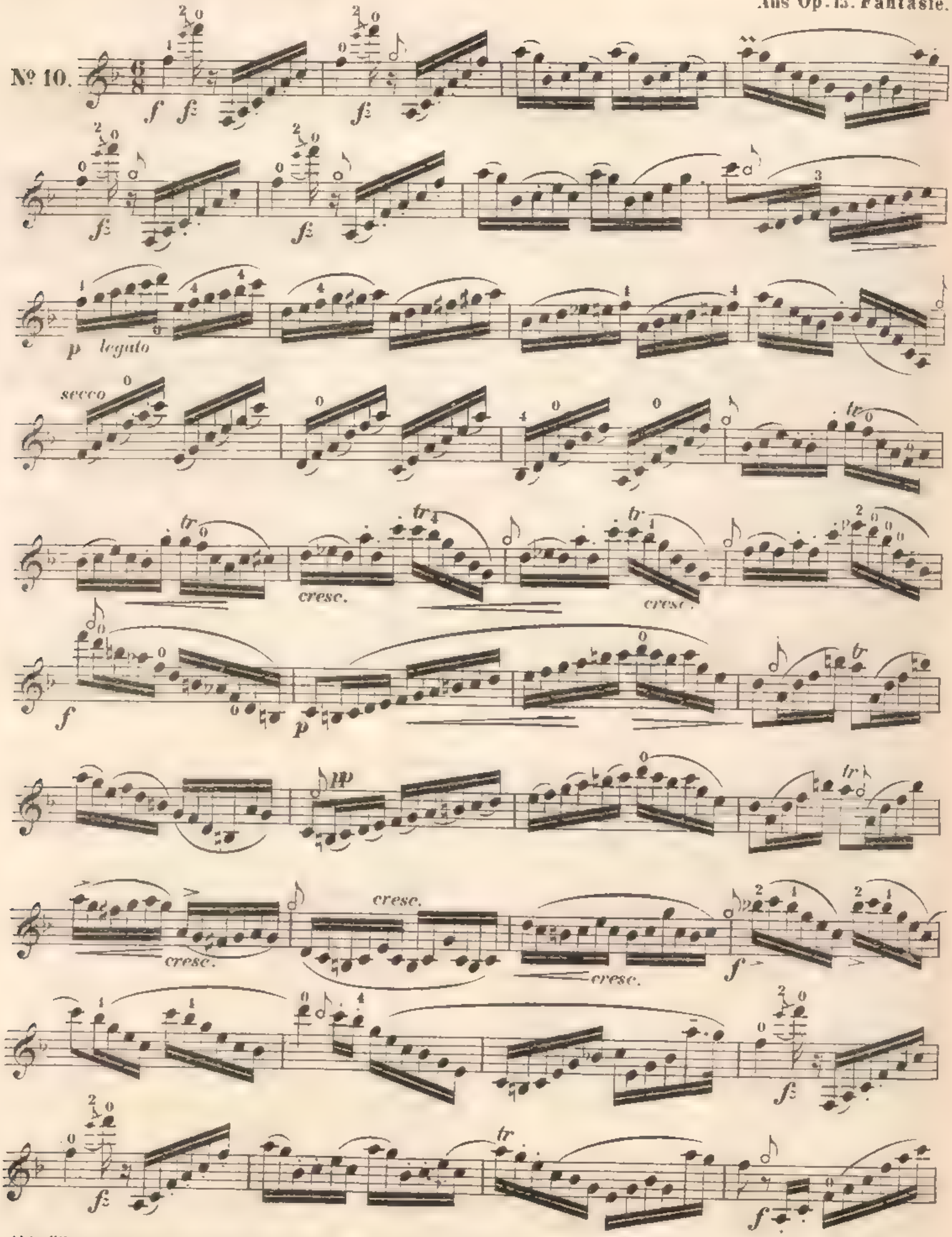
fz

atempo

rallentando

Allegro vivace. Metr. ♩.=100.

№ 10.



Mit gütiger Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.

f

tr

Trill ad N°2

cresc.

ff

tr

ff

Allegro vivace Metr. ♩ = 120.

Aus Op. 36. Introduction & Rondo.
(Verlag v. Joh. André.)

N° 11.

ff

rall.

p

tr

cresc.

p

cresc.

ff

cresc.

p

f

ff

p

cresc.

f

con fuoco

con espressione

cresc.

dim

pp

scherzando

p

f

p

f

p

più cresc.

f *ritard.* a tempo *con fuoco* *ff*

scherzo *p* *ff*

sempre *ff*

poco ritard *dim.*

a tempo *p* *ritard.*

a tempo *f*

ff *p* *cresc.* *ff*

Aus Op. 36. Introduction & Rondo.
(Verlag v. Joh. André.)

Allegro vivo. Metr. ♩=126.

№12.

f

tr *f2*

p

cresc. *p*

cresc.

cresc.

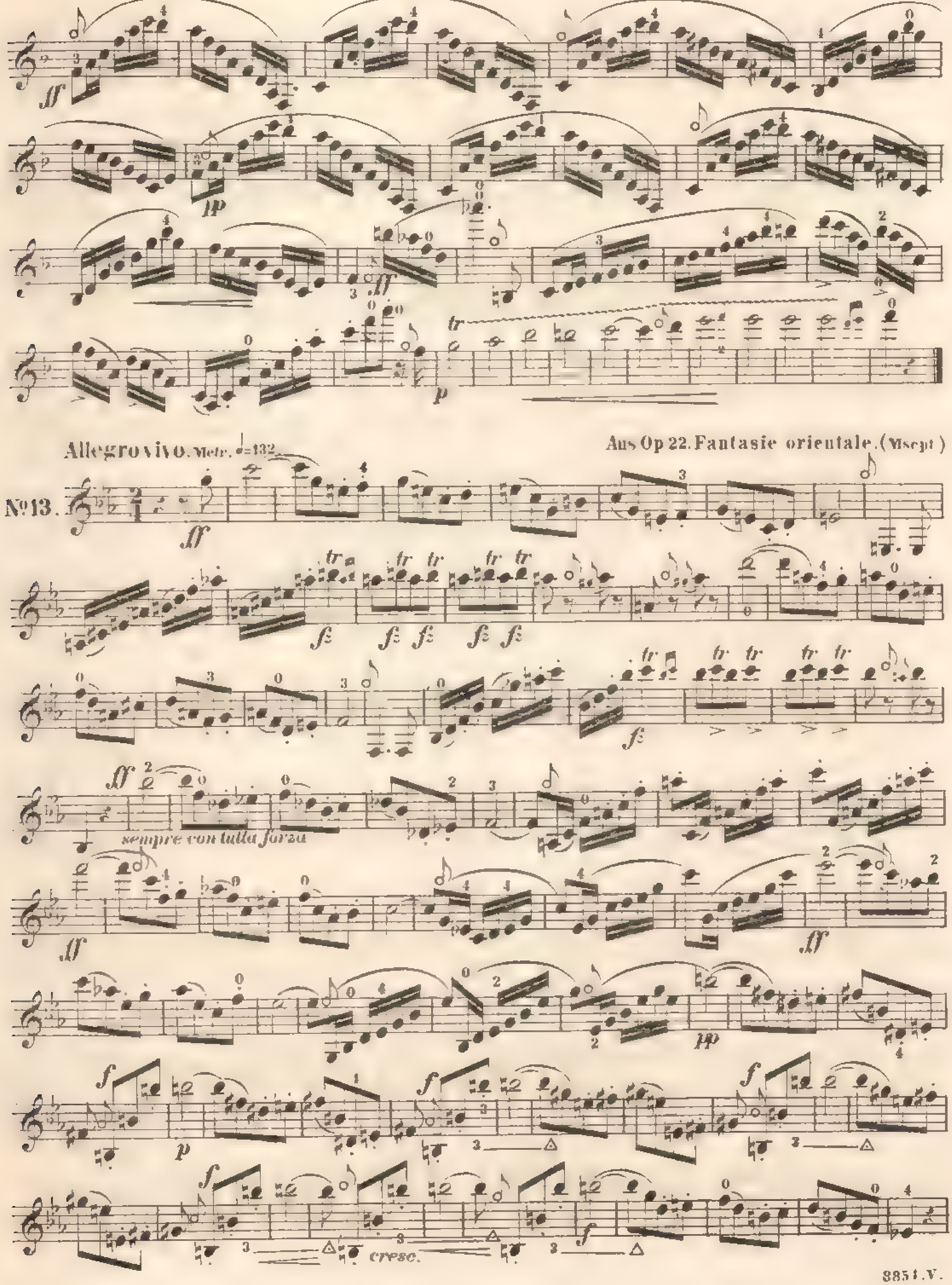
f

f

dim

p *ritardando* *a tempo*

f



Allegro vivo. Metr. ♩=132.
Aus Op 22. Fantasie orientale. (Mscpt)
№ 13.
sempre con tutta forza
cresc.

p *fz* *cresc.* *cresc.* *ff*

Allegro vivace grazioso. Metr. ♩= 112.

p *fz* *fz* *fz* *fz*

p *cresc.* *cresc.* *fz* *fz* *fz*

tr cresc.

tr cresc. tr

dim. p

f2 f2

p p f

dim.

p p ritard. p

cresc.

f

ff

cresc. cresc

p tr

tr

cresc. f cresc. ff

Allegro furioso. Metr. ♩ = 126.

Trill. kl. 2.

№ 11.

crese.

ff *ritard.* a tempo *ff*

f

f *f*

f

ff

Allegro con moto. Metr. ♩=100

Aus Op. 49. Concertstück. (Verlag v. Joh. André.)

№ 13.

f *cresc.*

p *fz*

fz *cresc.*

cresc.

f *f*

Metr. ♩= 112.

p scherzando

cresc. *f* *p*

f *f*

cresc.

fz *fz* *p* *fz* *cresc.*

cresc. 3 fz 3 fz cresc. 3

f 3 dim p 3 f 3

pp fp tr tr tr tr tr tr tr tr tr

fz fz fz fz fz fz fz fz

fz p dim.

p fz fz fz p a tempo

tr tr tr tr tr cresc. f f

fz Trill bis 2 fz p fz p

p fz tr 2 p

tr 2 fz 3 f p cresc.

tr tr tr tr tr fz fz cresc. cresc. cresc.

f tr ff

No 16.

Cadenza

p cresc. sempre più stringendo cresc.

f più string. diminuendo p ritard.

ff

sempre ff

Allegro vivo. Metr. ♩ = 112.

f tr tr tr f p

tr tr tr f p cresc.

fz fz p

fz tr tr tr tr tr

grazioso

cresc.

poco ritard.

Più moto.

Andante. Metr. ♩ = 60.

Aus Op. 57. Divertimento. (Mscpt.)

THEMA.

Piu moto Metr. 𝅗𝅥 = 82.

VAR. 1.

con espressione

Metr. 𝅗𝅥 = 112

VAR. 2.

leggiero

Tr. Kl. 2.

Metr. ♩=96.

brillante

VAR. 3.

Allegro Presto. Metr. ♩=116.

Nº 18.

f

poco ritard. **a tempo**

pp *tr* *ff* *p* *f* *rall.*

tr

f

tr

pp

Adagio.

1

pp

pp

p

Tempo I. di Presto. Metr. ♩= 132.

fz

fz

f

f

f

f

ff

Allegro. Metr. ♩=108.

№ 19.

mf *mf* *f*

f

mf *molto cresc.*

mf *molto cresc.* *p*

cresc. *cresc* *f*

f

Allegro Metr. ♩=108.

f *f*

f *dim* *rall*

a tempo *p*

scherzando *fz* *p*

più f

poco a poco ritardando *f* **a tempo**

dim.

p

f

f *cresc.* *fz* *fz*

tr

molto

p

cresc *ff* *ff* e ritenuto con tutta forza

Allegro. Metr. ♩=112.

Aus Op.26.Concert *in Es* (Mscpt.)

№ 20.

f

p

cresc.

Allegro. Metr. ♩=112.

f

fz

tr

cresc.

dim

ritard

scherzando

a tempo

2 Tr kl.

cresc.

rall.

a tempo

Più vivo. Metr. ♩=111.

ff

cresc.

cresc.

cresc.

ff

Allegro moderato. Metr. ♩=108.

Aus Op. 55. Elegie (Wsept.)

№ 21.

fz

con espressione

p

fz

p

rall.

a tempo

tr

p

rall. a tempo

cresc

f

cresc.

cresc.

ff

fz

tr

f

tr

f

f

cresc.

f

tr

f

tr

f

2

f

rall.

f

0

3

f

f

3

ff

3

p

diminuendo

ritard.

a tempo

Tr hier mit der 22 Klappe

Aus Op. 55. Elegie (Mscpt.)

Allegro con moto. Metr. ♩. = 96

№ 22.

cresc.

cresc.

f *f* *p*

f *p*

cresc. *fz* *fz*

p *cresc.* *molto cresc.*

cresc *ff* *ff*

ff *ff* *fr*

ff *ff*

Presto

ff

Allegro. Metr. ♩= 120.

Aus Op. 44. Concert *D moll* (Mscpt

N° 23.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Metr. ♩ 106

fz *cresc.* *f*

cresc. *f* *ff* *f* *p* *cresc.*

cresc. *f* *fz* *rall.*

ff *p*

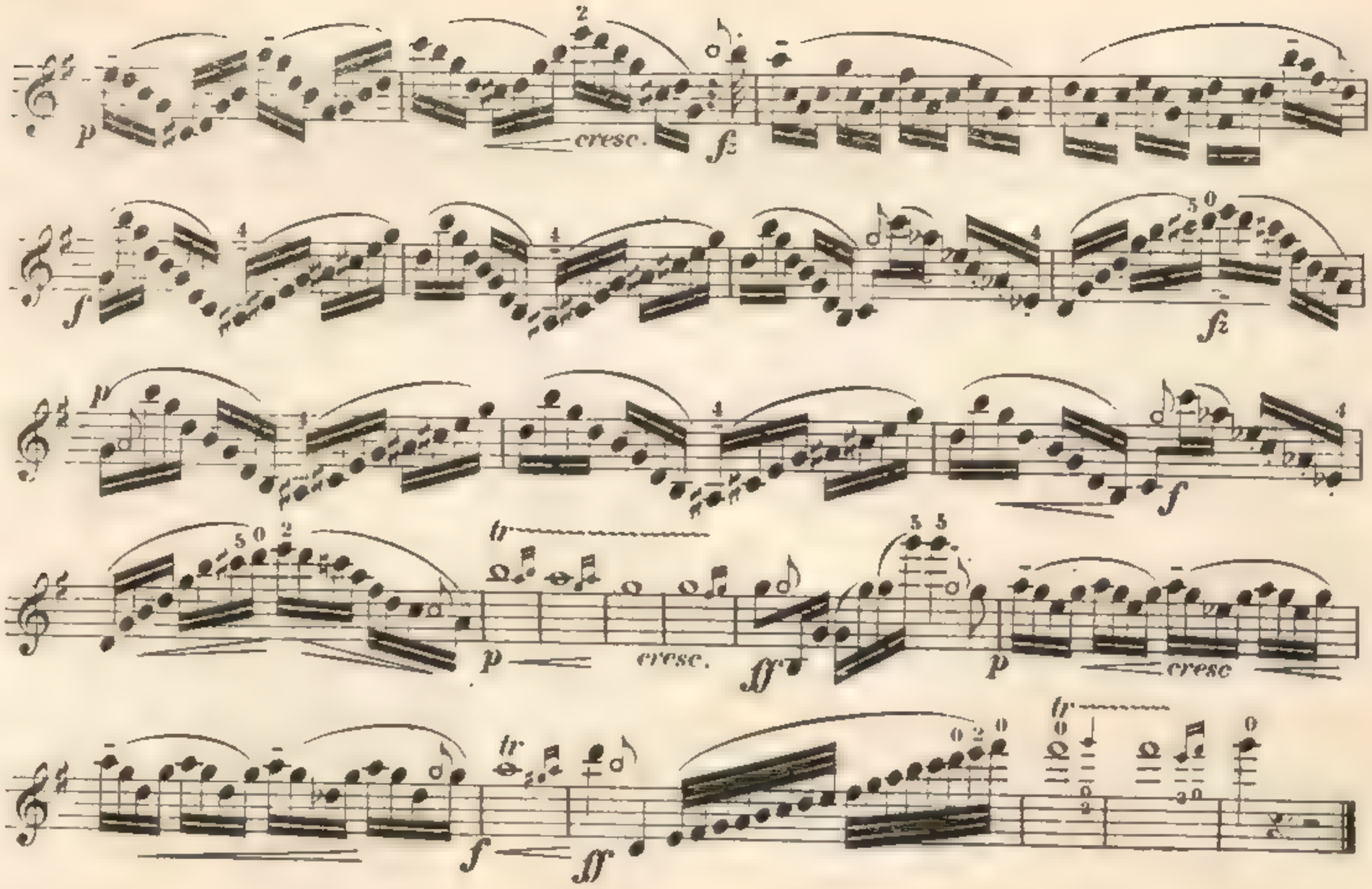
ff *p*

ff *f*

f *f*

p *p*

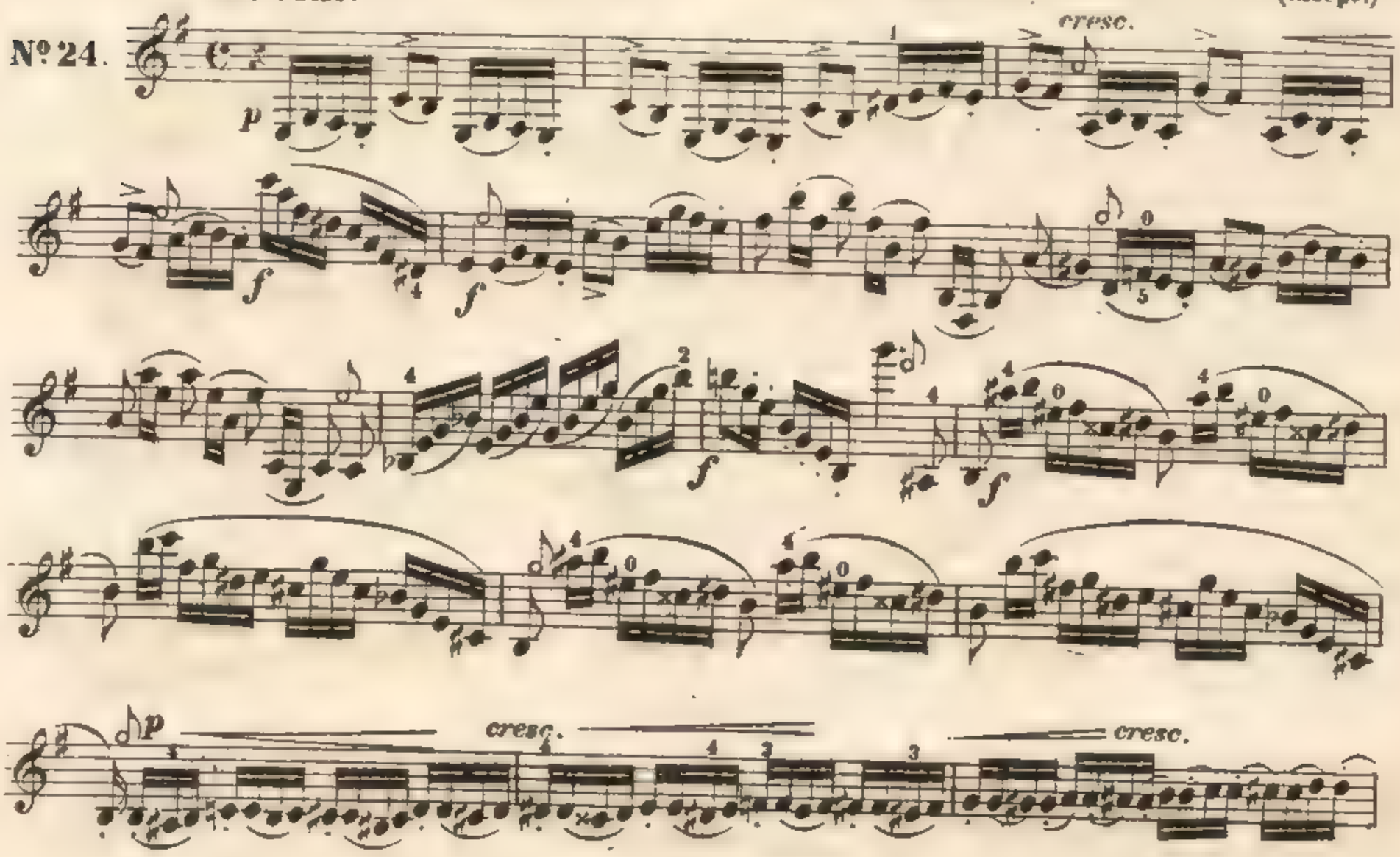
dim. *rall.* *ritard.*



Metr ♩=120.

Aus Op. 41. Concert *D moll* (Mscpt.)

№ 24.



Maggiore.

f *con tutte fuoco*

ff *rall*

sempre *cresc.*

mit der Tr. bis No 2.

mit der Klappe

con fuoco

cresc.

Allegro. Metr. ♩=112.

Aus Op. 60. Concert *Es dur* (Mscpt.)

№ 25.

Meno mosso. Metr. ♩=92.

rall

rilard.

a tempo

cresc.

ff aut der Tr. bl N° 2.

Adagio Metr. ♩ = 52.

№ 26.

p *cresc* *fz* *p* *p* *cresc* *fz* *dim* *pp* *congrand espress* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *cresc* *f* *fp* *pp* *poco più mosso* *cresc* *cresc.* *f* *p* *dim* *pp* *cresc.* *pp* *sempre pp* *pp* *dim* *pp* **Tempo 1.** *p* *f* *cresc. sempre più cresc.* *cresc.* *ff* *dim.* *p* *f* *dim.*

pp *pp* *pp* *rall.* *pp* *pp* *ppp*

Meno Allegro. Mel. ♩.=92

No 27.

mf *fz* *p* *p* *p* *fz* *cresc.* *p* *p* *cresc.* *fz* *cresc.* *fz* *cresc.* *cresc.* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

ritard.

p *p* *pp* *p* *p* *f*

molto vivace. Metr. ♩ = 120.

Allegro. Metr. ♩ = 108.

Aus Op 18 Concertstück. *Es moll.*

№ 28.

cresc. *f* *f* *ff*

p *scherz.*

più f *p* *f* *p*

f *p* *cresc.* *sfz* *sfz*

sfz *dim.* *p*

cresc. *mf*

p *cresc.* *cresc.*

f *p*

p *roll.* *p* *fz* *p*

fz *p* *f* *cresc.*

cresc. *ff* *tr*

Allegro con spirito e fuoco. M.M. ♩=116.

Aus Op. 18. Concertstück *Es moll* (Mscpt.)

№ 29.

sempre ff

cresc.

cresc.

più f

ff

Maggiore

fz

più fz

f2

f

lr

lr

ff

Allegro con moto. Metr. ♩=132.

Aus Op. 48 Concert *B dur* (Viscpt.)

№ 30.

p

cresc.

f

p

cresc.

p

cresc.

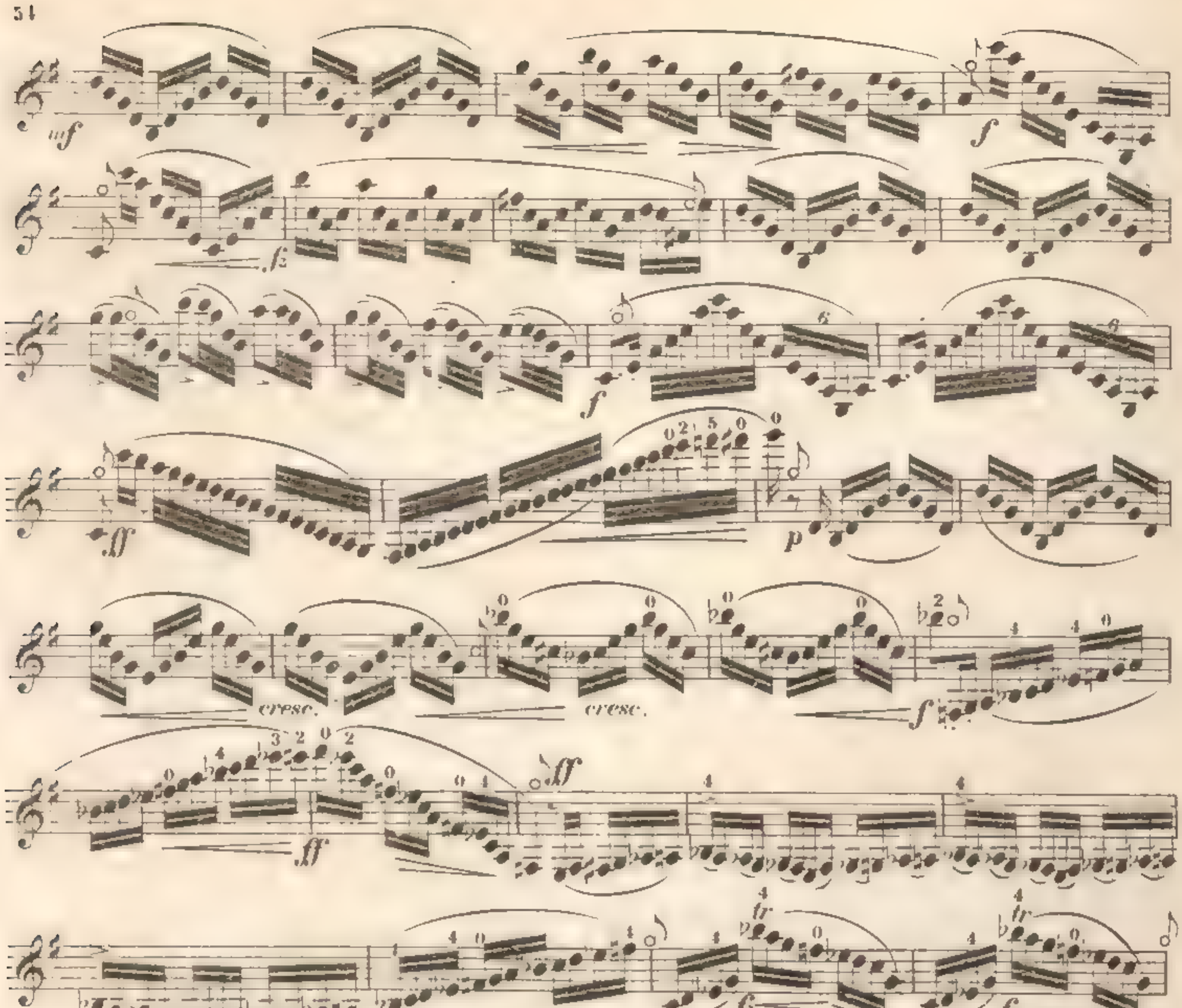
più f

f

f

f

ff


mf
f
fz
f
ff
p
cresc.
cresc.
f
ff
fz
fz
fr
fr
fr
f
p
cresc.
cresc.
f
f
f
dim
p
fz
p
fz
p
cresc.

Molto vivace. Metr. ♩. = 112.

№ 31.

cresc.

f

tr

p ff

p

cresc.

cresc.

f

f

p

f

dim. p

Poco meno mosso Metr. ♩.=82.

tr tr tr

p

f

p

cresc.

f f p

cresc. f

f

p

p

p

ff

ff

f

ff

tr

f

p e poco ritard.

a tempo

tr

tr

p

tr tr tr tr

f

ff

ff

ff

ff

ff

Solo aus Romeo und Julie von Bellini (nach meiner Änderung) Aus Op. 53. Souvenir de Bellini.

Moderato. Cadenza.

№ 32.

f long p f tres lent

p molto cresc. al ff

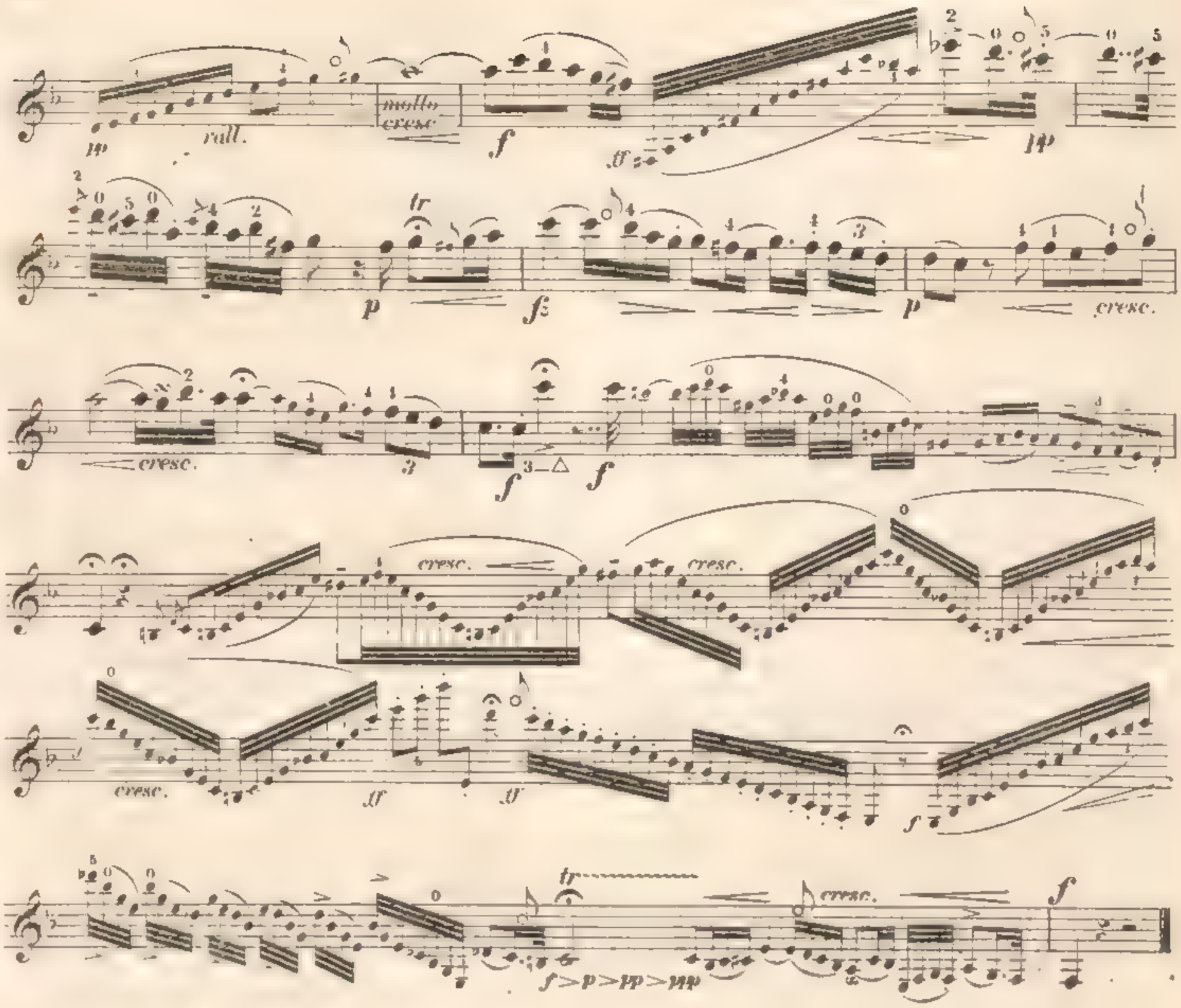
molto Adagio. Metr. ♩= 12

f pp sempre pp molto Adagio p

cantabile cresc. dim. pp p p

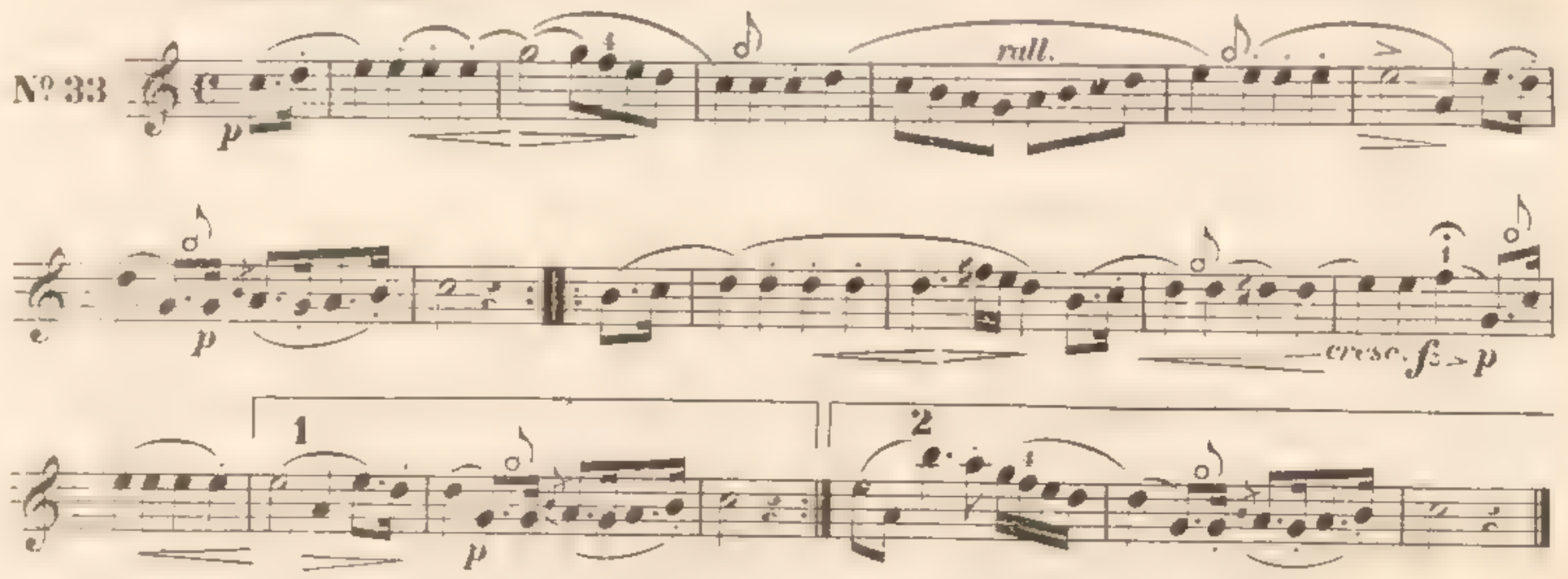
cresc. ritard. f long. pp

Mit gütiger Bewilligung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz.



THEMA.
Moderato. Metr. ♩= 68.

Aus Op. 54. Souvenir de Bellini.



Mit gutiger Bewilligung der Herren B Schott's Söhne in Mainz.

Metr. ♩=96.

VAR.1.

cresc.

cresc.

VAR.2.

Metr. ♩=112

fall.

cresc

ritard.

cresc.

Lento

cresc.

Tempo 1.

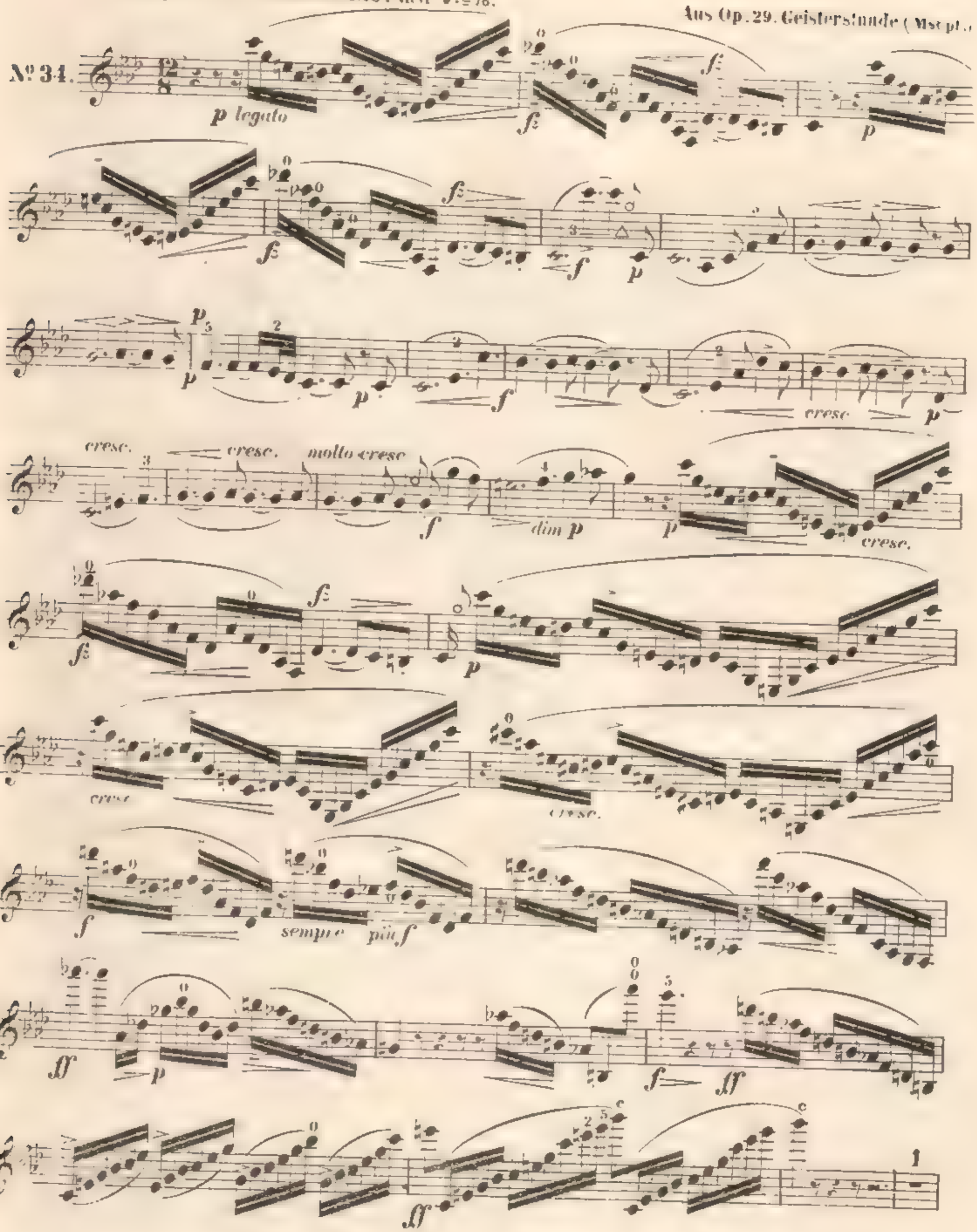
Metr. ♩ = 112.

VAR. 3.

Allegro molto moderato. Metr. ♩.=76.

Aus Op. 29. Geistersinfonie (Mscpt.)

№ 34.



Più moto. Metr. ♩. = 100

ff *furioso* *sempre ff* *ff* *tr* *ff* *ff* *ff* *p* *cresc.* *cresc.* *f* *fz* *fz*

cresc.

cresc.

cresc.

ff

Andante con moto. Metr. ♩.=58.

Aus Op. 29. Geisterstunde. (Mscpt.)

№ 35.

legato

legato

cresc.

dim.

cresc.

cresc.

dim.

Allegro vivace. Metr. ♩.=100.

Aus Op. 29. Geisterstunde (Mscpt.)

№ 36.

cresc.

cresc.

dim

dim.

dim e rall.

a tempo

fz p p cresc

f fz p fz

p cresc. f fz

fz dim.

con espressione

p fz fz

cresc. f

fz

f p cresc.

p cresc. cresc.

f

fz fz cresc. fz fz

★ Der Vorschlag *D* wird mit der Triller-Klappe № 2 gemacht.

p

p legato

sfz

p

ff

sempre ff

dim.

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc

f

f

furioso

cresc.

cresc.

cresc.

N°2

Schulen, Methoden und Etüden für die verschiedenen Instrumente und Gesang.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Violine. Violon.

Abel, Ludw., op. 25. 30 Violin-Etüden mittlerer Schwierigkeit in den ersten 3 Lagen, mit einer begleitenden Violinstimme, als Vorstudien zu den 25 Etüden für vorgeschrittene Spieler. (Eingeführt an d. kgl. Musikschule in München) 3.—

André, A., op. 30. Anleitung zum Violinspielen, mit stufenweis geordneten Uebungsstücken. Neue Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. I. und II. Theil . . . . . à 4.40

Alard, D., op. 53. L'art moderne. 20 Etudes. Livr. I. II. III. IV. à 2.—

Baillot, Rode u. Kreutzer, Violinschule, mit einem Anhang von Uebungsstücken der genannten u. anderer Meister, neu bearbeitet v. *G. Wichtl. Méthode pour le Violon, avec un supplément d'exercices des maîtres les plus renommés.* Instruction Book for the Violin with an appendix of exerc. of the most celebrated masters 12.80

— Abth. I. Mk. 8.60. Abth. II. III. à 2.60

Bruni, A. B., 36 Etudes, Cah. I. des Etudes. N. Ed. soigneusement revue 5.50

Campagnoli, B., op. 18. 7 Divertissements. Neue Ausgabe, revidirt und mit Fingersatz versehen von *Hugo Heermann* 4.60

Fiorillo, F., Etudes ou Caprices. Neue revidirte Ausg. v. *L. Jansa.* Deutsch., franz. u. engl. (9½ Bg.) . . . 4.20

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices. Nouv. Edit. soigneusement révue corrigée et doigtée etc. par *D. Alard* 6.20

— billige Ausgabe. 15 Bg.

Meerts, L. J., Méthode élément. av. acc. d'un 2d Violon. Texte allemand, français et anglais. 1re Part. 6.20

— 2de Part. Cah. 1. 24 Gammes et Mél. 4.20

Cah. 2. . . . . 4.40

Cet ouvrage est adopté au Conservatoire de Bruxelles.

Tartini, l'Art de l'archet, ou 50 Variat. pour Viol. av. Basse-contre. Eingeführt zum Gebrauch beim Conservatorium in Leipzig. Mit Bogenstrich, Fingersatz, Vortragsbezeichnung u. Pfte.-Begltg. versehen v. *Ferd. David* 6.20

— Dasselbe ohne Pf.-Begleitung . . 2.60

Wichtl, G., op. 10. Der junge Geiger, oder der erste Unterricht im Violinspiel. 100 fortschreitende Uebungsstücke in der ersten Lage, mit Begltg. einer 2. Viol. für den Lehrer, auch 2 Tab. üb. Stellung des Körpers, Haltung der Viol. u. s. w. 2 Ausg. mit deutsch., franz. u. engl. Text. 1. Theil. *Le jeune Violoniste, ou premières Leçons de Violon. 100 Exercices gradués dans la première position, avec un second Violon pour le Maître, aussi 2 Tables de l'attitude de l'élève, de la tenue de Violon etc.* The young Violinist, or first Instructions on the Violin, 100 progressive Exercises in the 1st position with a 2d Violin for the teacher, also 2 Tables on the attitude of the Performer, and on the position of the Violin etc. 1st Part. 9.50

— op. 10. 1r Theil in 2 Abthlg., 1. 2. à 6.—

— op. 10. 2r Thl. 2de Partie. 25 Uebungsstücke in den höheren Lagen, mit einer 2ten V. *25 Exercices dans les positions supérieures avec un 2d V.* 25 Exercises in the higher positions with a 2d Violin 6.20

— do. 3r Thl. Concerto op. 24. avec un 2d Violon . . . . . D. 4.—

— op. 11. Prakt. Violinschule für Dilettanten. Mit Benützung beliebter Melodien als Uebungsstücke. *Practical Violin School for Amateurs. Méthode pratique de Violon pour les Amateurs,* 20me Edit. . . . 7.—

Einzeln: 1r Thl. Mk. 5.— 2r Thl 2.80

— op. 11 A. Uebungsstücke nach beliebten Melodien (aus op. 11. 1r Thl.) 2.—

— op. 1 . 12 Uebungen für Viol. mit einer zweiten ad. lib., als Vorbereitung zu denen von *R. Kreutzer* 4.—

— op. 17. 50 Uebungsstücke für die Violine mit einer zweiten ad. lib. 4.20

Dieselben Heft 1. 2. . . . . à 2.—

Wichtl, G., op. 18. 50 Uebungsstücke f. die Violine (die 2te Violine ad lib.)

Heft 1. No. 1—25. Erste Lage . . 3.20

„ 2. „ 26—50. Zweite Lage . . 3.20

— op. 20. 12 Uebungen für die Viol. 1.80

— op. 96. Theor.- prakt. Violinschule. Zunächst für Seminarien u. andere pädagogische Lehranstalten . . 5.20

Witting, Carl, op. 6. Der erste Unterricht im Violinspiel *(The first instruction in Violin-playing).* (Deutsch. u. engl.) Heft I. II. III. IV. à 1.50

— op. 9. 12 Studien. (Als Vorläufer zu den 40 Etuden von *R. Kreutzer.*) Deutscher und englischer Text . 1.80

Bratsche. Viola. Alto.

Bruni, Ant. B., Schule f. die Bratsche Méthode pour l'Alto, contenant les principes de cet instrument, suivis de 25 Etudes. Deutsch. u. franz. Text 4.20

— 8 x Sonates pour Violon et Alto formant suite de l'étude de violon) nouv. Edit. par *Kayser* . . . . 6.—

Kreutzer, R., 40 Etüden od. Capricen für Violine, übertragen für Viola und mit Fingersatz, Bogenstrich- u. Vortragsbezeichnung versehen von *H. E. Kayser* 6.20

Violoncell. Violoncelle.

Banger, Georg, op. 35. Praktische Violoncellschule. Methodisch geordnete Uebungen, Etüden, Capricen zur Ausbildung der linken Hand und der Bogenführung nebst melodischen Stücken für 2 Violoncelle, Takt u. Vortragsübungen. *Methode practique de Violoncelle contenant des Exercices, Etudes, Caprices et des morceaux mélodiques pour 2 Violoncelles pour le perfectionnement de la main gauche et des mouvements de l'archet,* Deutsch. u. franz. cplt. 12.50

1. Theil 4.50. II. Theil 5.50. III. Theil 6.—.

Bockmühl, R. E., op. 47. Etudes pour le développement du mécanisme du Vllo., adoptées aux Conservatoires de Bruxelles, Munich et Vienne. (Deutsch, franz., u. engl.) 2me Ed. Liv. 1—5. . . . . à 3.20

— Etudes classiques. Recueil de difficultés pour cet instrument, tirées des oeuvres de *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann* etc., reglées et doigtées. (Allemande, franç et angl.) 3.20

— Uebungsstücke für Violoncell. aus *Bernh. Romberg's* Werken ausgewählt und mit Fingersatz versehen.

1. Abth.: Grosse Concerte 5.20

(Diese Studien sind in dem Conservatorium zu Boston eingeführt.)

Duport, J. L., Grosse Violoncell-Schule. (Essai sur le doigté du Vllo. et sur la conduite de l'archet. *Instructions for the Vllo.*) Neue, veränderte und dem jetzigen Stande des Violoncellspieles entsprechende Ausgabe von *A. Lindner.* Deutscher, franz. und englischer Text 21.—

— 21 Exercices dans différents tons majeurs et mineurs, faisants suites à l'essai sur le doigter du Vllo. 2de Ed. 8.60

Contrabass. Contrebasse.

Sturm, Wilh., op. 19. Prakt. Contrabass-Schule . . . . . 12.—

Flöte. Flûte.

Fahrbach, Jos., op. 81. 30 charakteristische Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten, mit Anmerkungen zur Erlernung des richtigen Gebrauches der Klappen und Kunstgriffe, als Anhang zu jeder Methode für die Flöte älterer u. neuerer Construction. Heft 1. 2. à 3.60

Gebauer, F. X., op. 31. 60 Leçons methodiques en Duos pour 2 Flûtes. Français, anglais, espagnol et allemand. 3me Edition 6.20

Hugot et Wunderlich, *Méthode pour la Flûte.* Flöten-Schule. Neue, mit Uebungsstücken, Präludien und einer Trillertabelle vermehrte Ausgabe. Thl. 1. 2. (à 6½ Bg.) jeder 3.20

Kummer, Casp., op. 105. Der einfache und der Doppel-Zungenstoss bei dem Flötenspiel. (Notenbeispiele mit erklärendem Text). Neue revidirte Ausgabe . . . . 2.—

— op. 106. Anweisung zum Flötenspiele. *Méthode pour la Flûte.* The Amateur's Instruction-Book for the Flute. Deutsch., franz. u. engl. Text 30me Edition 7.80

1r Theil. Anfangsgründe mit entsprechender Tabelle, Uebungen und Unterhaltungsstücken aus D dur und H moll, G dur und E moll 3.20

2r Theil. Uebungen u. Unterhaltungsstücke aus den schwereren Tonarten, Trillertab. u. s. w. 4.60

— Tabelle No. 1. u. 2. aus obiger Schule. Für jede Art Flöte passend. Deutsch., franz. u. engl. ([]-Folio) . . . . —.60

— Tabelle No. 3. u. 4. aus obiger Schule, enth. Fingersatz zu den brauchbarsten Trillern. Deutscher, französ. und englischer Text ([]-Folio) . —.60

— op. 119. Kurzgefasste Flötenschule mit 2 Tabellen. Französischer, englischer und deutscher Text . 4.20

— op. 129. 32 Etudes amusantes et instruct. complet 3.20

Popp, Wilh., op. 258. Neue Melodiensammlung aus den Werken unserer ersten Meister, zur Bildung des Tones und des Vortrages für die Flöte mit Pianoforte. Heft 1—6. à 2.60

— op. 274. Praktischer Unterrichtsgang im Flötenspiele von der allerersten Stufe bis zur Erlernung kleiner leichter Tonstücke als Vorbereitung zu seiner neuen Melodiensammlung op. 258. . . . 2.80

Terschak, A., Studien in sämmtlichen Tonarten.

— op. 131 A. Leichte instructive Duetten.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 4.50

„ II. „ „ Been 4.50

— op. 131 B. Leichte Uebungen zur Vorbereitung auf die grossen Studien für die Flöte 4.50

— op. 131 C. Grosse Studien.

Heft I. Tonarten mit Kreuzen . . 7.80

„ II. „ „ Been . . 6.20

Clarinette. Clarinette.

Bärmann, C., Grosse Clarinettschule. Erster Theil, op. 63.

A. 1. Abth. Theoretischer Theil. Die Clarinette (Geschichte und Bau derselben), Haltung — Ansatz — Töne und Griffe, Triller — Vorschlag, Doppelschlag — vom Vortrag, vom Athem, Technik, Schlussbemerkungen, Anhang (Elementarlehre der Musik). 2. Abth. Uebungen vom ersten Anfang stets in Schwierigkeit fortschreitend, Tonleitern, gebrochene Accorde etc. abwechselnd mit Tonstücken. 3. Abth. Grössere Vorübungen zur höheren Ausbildung. Tägliche Studien. Beilagen: 1) Eine Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend. 2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse . . . . . 22.—

Hieraus einzeln:

Theoret. Theil mit Tab. appart. 5.50

Anfang der prakt. Schule . . . 9.50

Grössere Vorübungen 7.80

— Grosse Clar.-Schule. Erster Theil.

B. Klavier-Begleitung zu den Tonstücken der 2. Abth. 8.20

— Grosse Clarinett-Schule. Zweiter Theil, op. 64. (4. Abth.)

C. Fortsetzung u. Schluss des prakt. Theils. Zwanzig grosse Etuden zur höchsten Ausbildung, in Form von Salonstücken mit Klavierbegleitung, welche unter sich durch kleine poetische Vorwürfe verschiedene Musik-Gattungen berühren. Clarinettstimme . . 6.20

D. Die Klavierstimme hierzu . . 7.80

Bärmann, C., Grosse Clar.-Schule. *E.* 5. Abth. Material zur weiteren technischen Ausbildung. Die schwierigsten Stellen aus den Compositionen des Verfassers . 8.—

Hieraus einzeln:

Beilagen: 1) Grifftabelle, die Clarinette in ihrer richtigen Grösse darstellend . . . . . 2.—

2) Tabelle zur Haltung der Hände, die letzteren in natürlicher Grösse —.6

Bender, Hermann, op. 14. Der Solo-Clarinettist und Virtuose. Eine Sammlung grösserer praktischer Etüden und Stücke für die Clarinette bearbeitet. Heft 1. 2. . . à 3.—

— op. 15. Die jungen Clarinettisten Sammlung ausgewählter instructiver Tonstücke als Duette für 2 Clarinetten. Heft 1. . . . . 4.6

Heft 2. . . . . 5.2

Fleissner, Chr., op. 21. Erster Unterrichtsgang im Clarinett-Spiel mit Benutzung prakt. Beispiele aus den Werken unserer grossen Meister mit Pianof.-Begleitung. (nach W. Popp op. 258. für Flöte und Pianof. bearb.) Heft 1. 2. 3. à 3.—

Küffner, J., op. 80. 50 Leçons méthodiques en Duos pour 2 Clarinettes. Disch., franz., engl. u. span. N. Ausg. 4.6

— op. 81. 3 Duos dialog. et progr. p. 2 Clarinettes. Suite de la Méthode 3.2

Lefevre, H., Méthode p. la Clarinette (Clarinette-Schule.) Texte franç. et allemand. Nouv. Edit. . . . 10.5

Wirth, Ad., op. 27. Kurzgefasste, systematisch geordnete Clarinett-Schule mit den nöthigen Tabellen. *Méthode de Clarinette avec les tableaux nécessaires.* A concise Clarinet-Tutor systematically arranged and provided with the necessary Tables. Deutsch., franz. u. engl. . 6.20

Oboe. Hautbois.

Garnier, Oboeschule, neu von *Paul Wieprecht*, op. 7. Studienwerk für die Oboe unter Zugrundlegung der Oboeschule von *Garnier* und mit theilweiser Benutzung älterer Meister, sowie Beilagen über Finger- und Handhaltung, Zeichnungen der einzelnen Oboetheile und Trillertabelle . . . . . 10.—

— Hieraus: Trillertabelle . . 1.—

Blech- Blas-Instrumente. Instruments de Cuivre.

Duvernoy, Fréd., op. 15. Vollst. Hornschule. Méthode de Cor. Franç. et allem. Nouv. Edit. 7.80

— Hieraus 20 Duette für 2 Hörner . 2.30

— Hieraus 4 Terzette für 3 Hörner 1.50

Klotz, Carl, op. 11. Prakt. Schule für das einfache u. chromatische Horn. *Practical Instructions for the simple and Valve Horn.* Méthode pratique pour le Cor d'harmonie et le Cor à pistons. Deutsch, franz. u. engl. . 6.20

— op. 12. 6 Duette für chromatisches Horn mit Begleitung eines zweiten (Fortsetzung der Hornschule) . . 2.60

Wirth, Ad., op. 24. Posaunen-Schule für Alt-, Tenor- u. Bass-Posaune, mit Berücksichtigung der verschied. Zugposaunen (Instruction-Book for the simple and Valve-Trombone, Ten., Alto- and Bass-Trombones). Deutsch. und engl. 5.20

— op. 42. Anleitung für Althorn, mit einer kurzen Erklärung über die mannichfaltige Verwendung desselben als Posaune in Alt-, Ten.- und Bass-Schlüsseln 2.30

— op. 43. Praktische, systematisch geordnete Horn-Schule mit einer entsprechenden Erklärung über die Behandlung des einfachen sowie des Ventil-Horns. *Méthode pratique de Cor avec les explications nécessaires pour apprendre à jouer du cor simple et du cor à pistons.* Deutsch. u. französ. 7.20

Druck von Kohler & Teller in Offenbach a. M.